

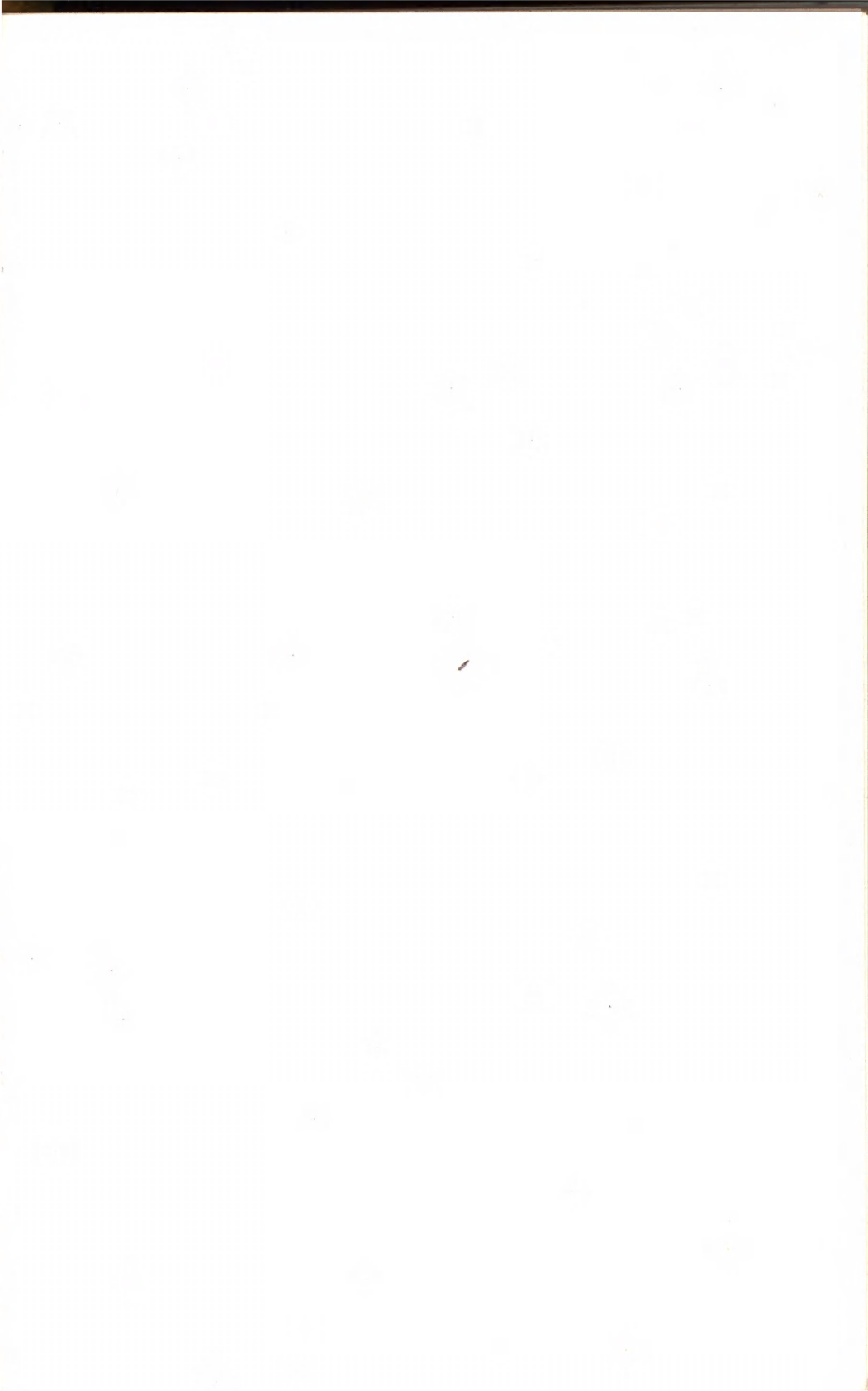
ПРОФ. А. Ф. ЛОСЕВ



УЧПЕДГИЗ 1960

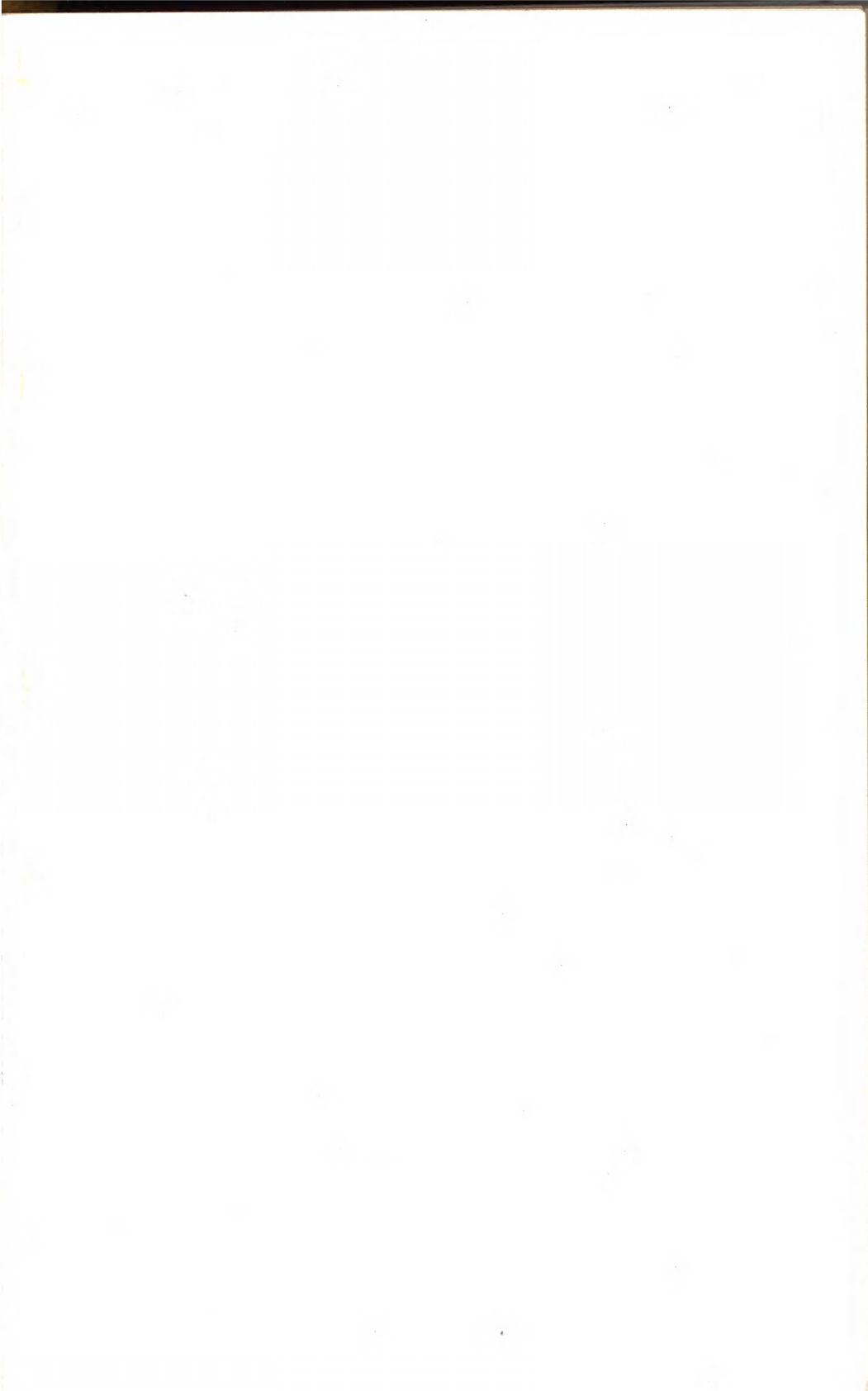


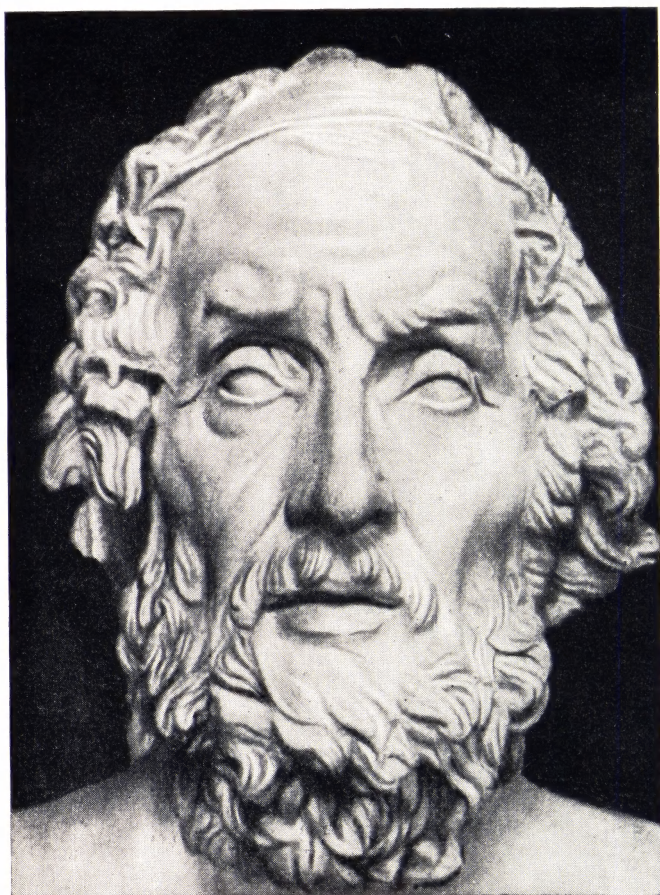












Гомер  
(Мраморный бюст. I в. до н. э.).



*Проф. А.Ф. Лосев*

# ГОМЕР



ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР  
МОСКВА 1960





## ОТ АВТОРА

Настоящая книга предполагает кроме специалистов также и такого читателя, который очень мало что знает о Гомере. Поэтому начинается она с самых элементарных сведений, включая обзор сюжета гомеровских поэм и необходимых пособий исключительно на русском языке. Однако советский читатель не любит задерживаться на элементах. И студент, едва начавший слушать курс античной литературы, уже ставит такие вопросы, на которые преподавателю иной раз не так легко ответить. Поэтому изложение науки о Гомере быстро переходит от элементов к более трудным проблемам, к иностранной литературе и к попыткам научного исследования этой области.

Правда, здесь имеются некоторые трудности, которые невозможно обойти. По Гомеру существует огромная литература, насчитывающая сотни и тысячи разного рода книг, статей, заметок, словарей, популярных изложений и всякого рода исследований, начиная от анализа отдельных слов или грамматических элементов и кончая многотомными трудами. Изложить всю эту литературу не представляется никакой возможности. Кроме того, новейшая иностранная литература, неизменно растущая из года в год на разных языках, доходит до наших библиотек не вся. Мы решили в основном ограничиться литературой последней четверти текущего века. Этим объясняется то, что, к сожалению, не все разделы гомероведения представлены у нас равномерно в смысле изложения и использования новейшей литературы. Думается, впрочем, что для читателя это не будет особенно большой потерей, т. к. и без того литературы о Гомере имеется в наших библиотеках очень много, и иностранной работ о Гомере излагается у нас немало.

Что касается попыток нашего собственного научно-исследовательского подхода к Гомеру, то мы ограничились здесь только одной проблемой, но зато, думается, самой главной. Это проблема художественного мастерства и стиля Гомера в связи с породившей его эпохой социально-исторического развития греков.

Для советского литературоведа абсолютно ясна аксиома, гласящая об единстве художественного мастерства и стиля, с одной стороны, и общественной практики, с другой стороны. Это не значит, что все художественные произведения обладают этим единством в абсолютном смысле. Между указанными двумя областями в ином художественном произведении можно наблюдать и вполне определенное противоречие, даже разноречие. Но и в таком случае проблема единства играет первую роль, так как самый разноречивый только и можно определить как нарушение этого единства. Художественный стиль и общественность находятся во всестороннем и притом глубочайшем взаимоотношении и взаимодействии.

Художественный стиль, во-первых, отражает ту или иную общественную формуляцию. Надо уметь показать, как определенный период общественного развития обусловил собой не просто содержание данного художественного произведения, но и всю его структуру, всю его методику взятые в целом. Но художественный стиль, понимаемый в его единстве с идейным содержа-

нием произведения, вместе с тем и обратно влияет на общество, его преобразует и не только преобразует, но часто является грозным разоблачением, карающим бичом или мощным зовом к прогрессу, к человеческому счастью, к свободе, разумности и солидарности вплоть до общечеловеческих масштабов.

Нечего и говорить о том, что исследование художественного стиля писателя — очень трудная и очень спорная задача. Во многих отношениях здесь приходится быть пионером и новатором и допускать разного рода неточности, односторонности и даже ошибки. Тем не менее когда-нибудь же надо приниматься за эту работу, что мы и сделали, несмотря на большие трудности и неясности в самой проблематике этой научной области.

Лежащее в основе настоящей книги исследование касалось трех главных проблем гомероведения. Мы, во-первых, хотели по возможности точно формулировать основы эпического стиля, не только ограничиваясь общим и популярным изложением, но пытаясь систематически развернуть все необходимые принципы художественного эпоса. Во-вторых, мы пытались не просто говорить о принципах стиля, но и рассмотреть все гомеровские материалы с точки зрения этих принципов, так что мы ввели целые главы, посвященные художественной действительности, изображенной у Гомера, включая изображение природы, общества, индивидуального человека, богов и демонов, а также понимания судьбы. Имея в виду объем книги, главы о природе, искусстве и поэтическом языке у Гомера в настоящем издании пришлось опустить. Наконец, в-третьих, мы руководствовались историческим подходом к Гомеру, что привело к необходимости усматривать в нем отражение самых разнообразных эпох социально-исторического развития. Идея рассмотрения Гомера в связи с окружающей его действительностью и в связи с рудиментами предыдущего исторического развития является основной идеей книги. В этом отношении нам пришлось строго критически отнестись почти ко всем более ранним периодам гомероведения, несмотря на колоссальную значимость многих его представителей и несмотря на то, что во многом еще и до сих пор приходится пользоваться методами и результатами этих старых исследований по Гомеру. Точно формулировать все решения трех указанных проблем, несомненно, является труднейшей задачей, которую не разрешил еще ни один гомеровед, и на это даже и сейчас еще невозможно претендовать. Поэтому автор предлагаемой книги рассматривает ее лишь как скромное введение в современную гомеровскую проблематику.

Книга эта возникла из нашего специального курса по Гомеру в Московском государственном педагогическом институте имени В. И. Ленина. Лежащее в основе этого курса исследование было произведено нами еще во второй половине 30-х годов и неоднократно перерабатывалось в течение 40-х и 50-х годов. Многие проблемы гомероведения изучались и разрешались нами гораздо раньше, чем это делали авторы, которым уже удалось напечатать свои труды по Гомеру, и, следовательно, независимо от них многие существенные вопросы по Гомеру уже были затронуты нами в работе «Эстетическая терминология ранней греческой литературы (эпос и лирика)», напечатанной в «Ученых записках Московского государственного педагогического института имени В. И. Ленина», т. 83 в 1954 г., стр. 37—263.

То, что настоящая книга возникла из лекций и семинарских занятий, объясняет собою и ту ее особенность, что многие затрагиваемые в ней проблемы и уже подвергавшиеся тому или иному обследованию излагаются иной раз с помощью реферирования наиболее интересных исследований, старых или новых. Автор хотел этим ближе познакомить читателя с научной литературой по гомероведению, хотя и здесь пришлось использовать только небольшую часть имеющихся у него материалов.

В тех случаях, где автор находил нужным, он самолично переводил греческий текст Гомера и ради точности, конечно, в прозаическом виде. Это мы делали по изданиям Гомера: *Homeri Ilias* ed. G. Dindorf, — Hentze Lips. 1935; *Homeri Odyssea* ed. Dindorf — Hentze Lips. 1935. В остальных случаях, когда не нужна была особенно тщательная точность, цитаты из Гомера приводились по переводам В. В. Вересаева.



## ВВЕДЕНИЕ

**1. Вступительные замечания.** Произведения Гомера, поэмы «Илиада» и «Одиссея», являются первыми по времени известными нам памятниками древнегреческой литературы и вместе с тем вообще первыми памятниками литературы в Европе. Содержа в себе огромное количество разного рода сказаний и будучи весьма значительными по размеру (в «Илиаде» 15693 стихотворных строки, в «Одиссее» их 12110), эти поэмы не могли появиться внезапно, в виде произведения только одного гениального писателя. Если даже они и составлены одним поэтом, то составлены на основе многовекового народного творчества, в котором современная наука устанавливает отражение самых разнообразных периодов исторического развития греков. Записаны были эти произведения впервые только во второй половине VI в. до н. э. Следовательно, народные материалы для этих поэм создавались еще раньше, по крайней мере, за два или за три века до этой первой записи, а, как показывает современная наука, гомеровские поэмы отражают еще более древние периоды греческой или, может быть, даже догреческой истории.

Сюжетом гомеровских поэм являются разные эпизоды троянской войны. Троя и область, где этот город был столицей, Трояда находились в северо-западном углу Малой Азии и были заселены племенем фригийцев. Греки, населявшие Балканский полуостров, в течение многих веков вели в Малой Азии войны. Одна такая война, именно с Троей, особенно запечатлелась в памяти древних греков, и ей было посвящено много разных литературных произведений и, в частности, несколько специальных поэм. В них рассказывалось о троянской войне, о причинах ее вызвавших, о взятии Трои и о возвращении победителей-греков на родину.

Чтобы понять содержание «Илиады» и «Одиссеи», необходимо знать вообще все сказания о троянской войне, поскольку обе поэмы изображают только отдельные моменты этой войны.

Заметим, что у Гомера греки еще не носят названия «греков» и не называются «эллинами», как они называли себя впоследствии. У Гомера они зовутся либо аргиевцами (обобщенное на-

звание жителей Аргоса), либо ахейцами (по имени одного из греческих племен), либо данайцами (Данай мыслился родоначальником племени аргивян).

Греческие мифы рассказывают, что Земля, отягощенная разросшимся населением, просила Зевса (верховное божество древних греков) пощадить ее и уменьшить число людей, живущих на ней. Ради просьбы Земли по воле Зевса и начинается троянская война. Ближайшим же поводом к войне было то, что Парис, сын троянского царя Приама, похитил Елену, супругу спартанского царя Менелая. Чтобы отомстить за это похищение и вернуть Елену обратно, брат Менелая и царь соседней со Спартой Арголиды Агамемнон советует Менелая собрать всех греческих царей с их дружинами и начать войну с Троей. Среди привлеченных греческих царей особенно выделяются — поражающий своей мощью быстроногий Ахилл, царь Фтии, и Одиссей, царь острова Итаки (на запад от Балканского полуострова). Все греческие племена посылают свои войска и своих вождей в Авлиду, откуда общегреческое воинство движется через Эгейское море и высаживается около Трои, которая отстояла от берега на несколько километров. Верховным вождем всего греческого воинства избирается Агамемнон.

Война ведется с переменным успехом в течение 10 лет. И только по истечении 10 лет грекам удается пробраться в самый город, сжечь его, перебить мужчин, а женщин забрать в плен.

В «Илиаде» и «Одиссее» разбросаны только намеки на войну в целом. Но в поэмах нет специального повествования ни о причинах войны, ни о первых ее 9 годах, ни о взятии Трои. Обе поэмы посвящены каждая специальному сюжету, а именно, «Илиада» — одному эпизоду из десятого года войны, и «Одиссея» — сказаниям о возвращении Одиссея после войны на родину.

2. «Илиада». Основной эпизод из десятого года войны, являющийся предметом изображения в «Илиаде», это гнев Ахилла на Агамемнона из-за отобранной у него этим последним пленницы. Дело в том, что к Агамемнону попала в плен Хрисеида, дочь Хриса, жреца Аполлона. Так как Агамемнон, несмотря на просьбы этого Хриса, отказался вернуть ему его дочь, то по просьбе Хриса Аполлон насылает на греческое войско моровую язву, для прекращения которой Агамемнон умоливает Аполлона и возвращает Хрисеиду ее отцу. Взамен этого он отбирает у Ахилла отданную ему пленницу, Брисеиду. Ахилл в гневе на Агамемнона покидает даже поле сражения и тем самым наносит огромный ущерб греческому войску. Ахилл обращается к своей матери Фетиде, морской царевне, с просьбой умолить Зевса дать перевес троянцам и тем наказать греков и Агамемнона за нанесенное ему оскорбление. Зевс обещает Фетиде наказать греков военным поражением. При этом изображается большая сцена на Олимпе, где супруга Зевса Гера ревнует его к Фетиде, а Зевс угрозами заставляет ее смириться. Гефест, бог огня и кузнечного дела, а так-

же бог искусств, успокаивает всех, угощая богов их обычной пищей, амвросией и нектаром. Это и составляет содержание I песни «Илиады» и является завязкой всей поэмы.

Обещание Зевса наказать греков выполняется, однако, не сразу. Значительное поражение греков изображается только в XI песни. Троянцы, ранившие многих греческих вождей, сражаются уже около стены, которой греки окружили свой лагерь на берегу моря, — XII песня. А потом они отесняют греков уже к самому морю, и сражение происходит около греческих кораблей — XIII песня. После некоторой заминки в XIV песни троянцы уже собираются сжечь греческий флот, — XV песнь. Но Ахилл все еще не примиряется с Агамемноном, а только разрешает своему другу Патроклу вступить в бой и помочь погибающим грекам. Патрокл вступает в бой, отгоняет троянцев от берега, но тут же и сам гибнет в борьбе с главным троянским вождем Гектором, который являлся у троянцев главным военачальником ввиду престарелости своего отца Приама, царя Трои, — XVI песнь.

После этого Ахилл уже не может больше оставаться в стороне, получает от Гефеста новое оружие, примиряется с Агамемноном и вступает в бой — песни XVII—XIX. Но теперь Зевс разрешает самим богам участвовать в войне; и одни из них помогают грекам, другие — троянцам; этой войне богов посвящена XX песнь. В XXI песни Ахилл сражается с рекой Скамандром, которая была завалена трупами троянцев, убитых Ахиллом. В XXII песни Ахилл встречается, наконец, с самим Гектором и в ожесточенном поединке его убивает.

Остальные две песни «Илиады» посвящены поминкам павших героев. В XXIII песни совершаются игры в честь Патрокла, и в XXIV песни предается торжественному сожжению тело Гектора в Трое. На читателей Гомера всегда производило большое впечатление изображение того, как Ахилл в течение 9 дней волочил вокруг Трои труп Гектора, привязанный ногами к колеснице; как старик Приам пробирался ночью в палатку Ахилла и молил его о прекращении жестокого глумления над сыном и, наконец, получил тело Гектора для торжественного погребения. Об этом — тоже в XXIV песни.

Мы не коснулись только песен II—VII, где изображаются у Гомера самые разнообразные картины войны, не имеющие никакого отношения к основной теме «Илиады» — о гневе Ахилла. Точно так же особняком стоит IX песнь с изображением посольства от Агамемнона к Ахиллу с просьбой вернуться к боям, — эту просьбу Ахилл мрачно отвергает. Сюда же относится и VIII песнь, которая рассказывает о незначительном поражении греков как об основании для просьбы Агамемнона о примирении. Наконец, X песнь уже в древности считалась позднейшей вставкой ввиду своей совершенно внешней связи с общим сюжетом «Илиады». Здесь изображалась встреча на троянской равнине греческих героев Одиссея и Диомеда и троянского героя Долона, на-



меревавшихся произвести разведку каждый для своей стороны. Диомед убивает Долона.

Таким образом, чтобы овладеть очень сложным и с весьма нагроможденными событиями содержанием «Илиады», надо иметь в виду следующие ее разделения.

1) Основная линия — гнев Ахилла, обещание Зевса, поражение греков, выступление и смерть Патрокла, примирение Ахилла и гибель Гектора — песни I, XI, XVI—XXII.

2) Общая картина войны — II—VII, XII—XV песни.

3) Незначительное поражение греков и в связи с этим посольство от Агамемнона к Ахиллу о примирении — песни VIII—IX.

4) Эпизод с разведкой — песнь X.

Для четкого и рельефного представления себе сюжета «Илиады» интересно также проследить развитие в ней действия по дням. Читатель, взявши в руки большой том «Илиады» и начавши ее читать, может быть введен в заблуждение огромными размерами этой поэмы и будет думать, что здесь излагаются события нескольких лет или, по крайней мере, нескольких месяцев. На самом же деле то, о чем рассказывается в «Илиаде», захватывает всего только 51 день; да и то об однообразных событиях многих из этих дней имеются лишь краткие упоминания. Попробуем представить себе это развитие действия в «Илиаде» по дням.

Действие «Илиады» начинается с прибытия Хриса к Агамемнону с просьбой о возвращении дочери. Следует отказ Агамемнона, мольба Хриса к Аполлону и 9 дней болезни, насылаемой Аполлоном на греков. Это стихи 9—53 I песни. С 54-го стиха начинается, как это здесь определенно указано, 10-й день, когда Ахилл созывает народное собрание, на котором выясняется причина гибельного мора, происходит ссора царей, и Хрисеида возвращается ее отцу. О следующем, 11-м, дне читаем только в стихе 477. В этот день возвращается от Хриса Одиссей, отвозивший ему Хрисеиду. Тут же обращение Ахилла к матери Фетиде, которая сообщает (423—425 ст.), что боги «вчера» отправились к эфиопам и вернутся на Олимп через 12 дней. Следовательно, когда в стихе 493 говорится о возвращении богов от эфиопов на Олимп, то, считая, что они отправились к ним на 10-й день и пробыли у них 12 дней, здесь начинается 21-й день. В этот день происходит мольба Фетиды к Зевсу (на Олимпе), ссора Зевса и Геры и вся заключительная олимпийская сцена I песни.

В 22-й день происходит огромное количество событий: сон Агамемнона, бегство греческого войска, Ферсит (II), поединок Париса и Менелая (III), нарушение перемирия стрелой Пандара (IV), подвиги Диомеда (V), прощание Гектора с Андромахой и новые поединки (VI—VII). Новый, 23-й, день начинается только с 381-го стиха VII песни, когда заключается новое перемирие для погребения убитых, 24-й же день — конец погребения и возведение ахейцами вокруг своего лагеря стены, рва и частокола, что занимает конец VII песни, стихи 433—482.

На 25-й день происходит первый большой бой, и под влиянием потерь посольство от Агамемнона к Ахиллу (VIII—IX). В ночь на 26-й день — вылазка Диомеда и Долона (X).

С 1-го стиха XI песни начинается 2-й день крупных боев, наполненный еще большим числом разного рода событий. Этот день кончается только в стихах 239—242 XVIII песни. В этот день происходит ранение главнейших ахейских героев (XI), бой у стены (XII), бой у кораблей (XIII), обольщение Зевса (XIV), наступление от судов (XV), гибель Патрокла (XVI), подвиги Менелая (XVII), сообщение Нестора Ахиллу о гибели Патрокла, скорбь Ахилла, победы троянцев (XVIII). В ночь с 26-го на 27-й день тоже происходит много разных событий: плач по Патроклу, спор Зевса и Геры, путешествие Фетиды к Гефесту, изготовление нового оружия для Ахилла и описание щита (XVIII, 354—617). 27-й день включает следующие события: примирение Ахилла с Агамемноном (XIX), битву богов (XX), борьбу Ахилла со Скамандром (XXI), убийство Гектора (XXII), плач по Патроклу (XXIII, 1—64); а в ночь на 28-й день — явление Ахиллу призрака Патрокла (65—108). На 28-й день происходит сожжение трупа Патрокла (XXIII, 109—225), а на 29-й — погребение его праха и игры (XXIII, 226; XXIV, 3). Далее ночь перед 30-м днем (XXIV, 4—12) и 9 дней надругательства Ахилла над трупом Гектора, т. е. дни 30—38 и стихи XXIV, 12—30.

На 39-й день боги совещаются относительно поведения Ахилла и принимается решение о выкупе тела Гектора (31—350). В ночь на 40-й день Приам отправляется к Ахиллу и выкупает Гектора (351—694). На 40-й день — плач по Гектору в Трое (695—776). Дни 41—50 — возка леса для костра Гектора (777—784) и сожжение Гектора на 10-й день (785—787). На 51-й день — похороны праха героя (788—804).

Таким образом, время действия в «Илиаде» охватывает 51 день. Но из этого числа надо вычесть те дни, в которые события не изображаются, о них только упоминается (чума в стане ахейцев, пир олимпийцев у эфиопов, погребение героев в VII песни, надругательство Ахилла над Гектором, приготовление дров для костра Гектора). Насыщенными действием оказываются только дни 1-й (отказ Агамемнона Хрису), 10-й (доставление Хрису его дочери и ссора царей), 21-й (обращение Фетиды к Зевсу на Олимпе в I п.), 22-й (общая картина войны), 25—27-й (большие бои), 28-й (сожжение Патрокла) и 51-й (погребение Гектора). Другими словами, в «Илиаде» изображаются главным образом только 9 дней из последнего года троянской войны.

3. «Одиссея». Основным содержанием «Одиссеи» являются сказания о возвращении Одиссея на Итаку после окончания войны с Троей. Возвращение это продолжалось очень долго и заняло целых 10 лет. Однако, если читатель захотел бы узнать о самом первом этапе приключений Одиссея, то



ему нужно было бы читать «Одиссею» не с самого начала, а песни IX—XII. В этих песнях Одиссей сам рассказывает о своих странствованиях после отплытия из Трои в течение первых трех лет.

Сначала Одиссей со своими спутниками попадает в страну диких людей — киклонов, потом к мирным лотофагам, которые угощают его сладким лотосом, и потом на остров киклопов, где киклоп Полифем, дикий и людоед, съел нескольких спутников Одиссея и чуть было не уничтожил его самого. Это IX песнь.

Одиссей далее попадает к богу ветров Эолу, который принимает его весьма любезно, но отвергает после инцидента с мешком, где были связанные ветры (спутники вскрыли этот мешок, думая найти в нем сокровища, и Одиссею пришлось опять просить пристанища у Эола). В дальнейшем Одиссей попадает к разбойникам лестригонам и к волшебнице Кирке, которая удерживала его у себя в течение целого года и направила его в подземное царство для узнавания его будущей судьбы. Это X песнь, а беседа Одиссея с душами умерших в Аиде — XI песнь.

В XII песни — приключения Одиссея продолжаются. Путем особого хитрого приема он проезжает мимо острова Сирен, полуптиц, полууженщин, привлекавших к себе всех путников своим сладостным пением и потом их пожиравших, а также между чудовищами Сциллой и Харибдой, между которыми тоже никому не удавалось проехать безопасно. На острове Тринакрии спутники Одиссея пожирают быков Гелиоса, за что бог моря Посейдон уничтожает все корабли Одиссея; и спасается только один Одиссей, прибитый волнами на остров нимфы Калипсо.

Таким образом, песни IX—XII повествуют о приключениях Одиссея после отплытия из Трои до прибытия к нимфе Калипсо. После этого удобно перейти к обзору содержания песен I—IV.

В первой песни ситуация такая. Одиссей живет у нимфы Калипсо уже 7 лет, что составляет вместе с 3 предшествующими годами приключений уже 10 лет. Боги решают, что Одиссею уже пора вернуться домой, и за этим возвращением будет следить Афина Паллада. Действие тотчас же переносится на остров Итаку, что и составляет содержание уже II песни. На Итаке местные владетельные царьки ухаживают за Пенелопой, верной женой Одиссея, ждущей его уже 20 лет и охраняющей его дом от разграбления женихами. Сын Одиссея Телемах отправляется на поиски своего отца, причем в III песни изображается посещение им пилосского царя Нестора, а в IV песни — посещение Менелая и Елены в Спарте. Менелай сообщает Телемаху о пребывании Одиссея у Калипсо. Но сам Телемах исчезает с поля зрения читателя вплоть до XV песни, где он опять появляется, но уже на Итаке.



Песни V—VIII изображают последние дни Одиссея перед прибытием на Итаку.

В V песни Калипсо получает приказание от Зевса отпустить Одиссея, который тут же строит себе корабль и отправляется на Итаку. Однако после 17 дней спокойного плавания его опять настигает Посейдон, поднимает морскую бурю, разбивает корабль Одиссея; и Одиссей только с помощью покрывала благодетельной нимфы Ино (Левкофеи) доплывает до неведомого ему острова, который оказывается страной мореходного народа феаков, весело и привольно живущих под властью царя Алкиноя. В VI песни — выброшенный волнами на берег Одиссей встречается с царской дочерью Навсикаей, прибывшей на берег моря со своими служанками полоскать белье и провожающей Одиссея в дом своего отца. В VII—VIII песнях — пребывание Одиссея в течение нескольких дней в доме Алкиноя, где он и рассказывает о своих приключениях от Трои до Калипсо в песнях IX—XII.

В XIII песни феаки доставляют Одиссея на Итаку, за что неизменно враждебный к Одиссею Посейдон превращает их корабль в скалу. На Итаке всегдашняя покровительница Одиссея Афина Паллада дает ему разные советы и ради безопасности превращает его в безобразного нищего. В песнях XIII—XVI Одиссей находится в хижине своего старого раба и верного свинопаса Евмея, куда прибывает, как сказано выше, и Телемах. Отец и сын обдумывают план изгнания женихов из дворца и освобождения Пенелопы.

В песнях XVII—XX Одиссей находится уже в своем дворце, но пока еще под видом нищего, что дает ему возможность подробно узнать всю обстановку во дворце.

Песни XXI—XXIV уже рисуют Одиссея в его настоящем виде. Вместе со своим сыном он перебивает всех женихов, открывается Пенелопе и водворяется в собственном доме. Но в XXIV песни ему приходится еще подавить мятеж на Итаке сторонников женихов; только после этого начинается его счастливая мирная жизнь в собственном доме после 20-летнего перерыва.

«Одиссея» тоже может излагаться по отдельным дням, в течение которых происходят изображаемые в ней события. Это разделение по дням в тексте Гомера кое-где не вполне точно выражено. Однако совершенно очевидно, что составитель или составители поэмы разделяли изображение происходящего по дням. Вопреки огромным размерам всей поэмы здесь можно подметить строго определенное и весьма узко ограниченное временем изображение происходящих событий. Если действие в «Илиаде» охватывает 51 день, то в «Одиссее» оно разворачивается только в течение 40 дней, причем дней, насыщенных описанием событий, здесь еще меньше, чем в «Илиаде».

1-й день совершенно ясно совпадает с I песнью — совет богов, Афина и Телемах на Итаке. Как показывает первая строка II

песни, здесь начало 2-го дня, в течение которого происходит народное собрание на Итаке и приготовление Телемаха к отплытию, III песнь — прибытие Телемаха к Нестору, ночевка у этого последнего со 2-го на 3-й день, отправление к Менелаю, ночевка Телемаха с 3-го на 4-й день у Диокла и прибытие его на 5-й день вечером к Менелаю (начало 5-го дня — III, 491). 5-й, а также и 6-й день, который начинается с IV песни (стих 306) Телемах проводит у Менелая. В этой же IV песни рассказывается о событиях на Итаке в связи с отплытием Телемаха (ст. 625—847), которые, очевидно, происходят в эти же дни. Однако V песнь опять начинается с указания на восход «розо-перстой Эос». Следовательно, составитель «Одиссеи» после отклонения к событиям на Итаке вновь возвращается к прерванному рассказу. И, значит, V песнь начинается описанием 7-го дня.

В этот 7-й день — совет богов, Гермес у Калипсо и сооружение Одиссеем плота, которое продолжается в течение 4-х дней. Одиссей работал над своим плотом 4 дня и только на 5-й день отплыл от Калипсо (V, 262). Следовательно, это будет уже 11-й день. В стихе V, 278 говорится о 17 днях спокойного плавания Одиссея, а в стихе 279 — о двух днях бури, которая, как читаем в стихе 390 сл., успокаивается на третий день. Таким образом, плавание Одиссея кончилось на 31-й день; и ночь на 32-й день он проводит уже на Схерии, на острове феаков, зарывшись в сухие листья (ст. 466—493). В эту же ночь Афина побуждает Навсикаю ехать на море, и 32-й день начинается в песни VI, стих 48. Здесь — встреча Одиссея и Навсикаи. К вечеру этого дня Одиссей направляется к Алкиною. Вся VII песнь посвящена первой встрече Одиссея с Алкиноем. На следующий, 33-й день, — народное собрание у феаков об оказании помощи Одиссею, пиры, игры и пение во дворце Алкиноя. К вечеру Одиссей начинает свой знаменитый рассказ о первых трех годах приключений, рассказ, занимающий песни IX—XIII, 2. На 34-й день феаки собирают Одиссея в путь (XIII, 18—74), и в ночь на 35-й день везут его на Итаку, куда они прибывают утром 35-го дня (стих 94 сл.).

Происходит встреча Одиссея с Афиной, от которой он получает наставление, превращение его в нищего, прибытие к Евмею. Описание этого дня кончается в песни XIV, стих 533. К вечеру на 36-й день на Итаку прибывает Телемах. После описания вечера 36-го дня в хижине Евмея 37-й день начинается в стихе 495 (когда Телемах прибывает тоже к Евмею и встречается со своим отцом) и описание его длится до конца XVI песни. На 38-й день Одиссей и Телемах направляются в дом Одиссея. Здесь происходит длинный ряд событий, связанных с пребыванием Одиссея-нищего и Телемаха во дворце, включая встречи с Пенелопой, Евриклеей и женихами, буйствующими во дворце весь этот день, вечер и ночь. 39-й день начинается



только с XX песни, стих 91 и кончается в XXIII песни, 371. Здесь — приготовления к расправе с женихами, убийство женихов и встреча Одиссея с Пенелопей. В 40-й день, занимающий всю XXIV песнь, — посещение Одиссеем своего отца Лаэрта, мятеж итакийцев, их усмирение и водворение мира.

Если подвести итог распределению действия в «Одиссее» по дням, то необходимо отметить, что из 40 дней, по крайней мере, 25 дней не находят для себя подробного изображения: 4 дня Одиссей сооружает свой плот и затем 21 сутки плавает (включая бурю). Кроме того, события первых четырех песен (народное собрание на Итаке и поиски Телемахом своего отца), т. е. еще 6 дней, тоже несколько не подвигают действие вперед. Другими словами, только 9 дней наполнены более или менее важными событиями: 3 дня у Алкиноя, 3 дня в хижине Евмея, 2 дня во дворце Одиссея и 1 день — подавление мятежа. Из 10 лет странствования Одиссея наша поэма изображает только последние дни перед Итакой и несколько дней на Итаке. Обо всем остальном времени, т. е. в сущности о 10 годах, либо рассказывается самим Одиссеем на пиру у Алкиноя, либо о них только кратко упоминается.

**4. Переводы Гомера.** Желающие изучать Гомера должны начать, конечно, с изучения самого текста. Не владеющие греческим языком должны начать изучение русских переводов, которые, между прочим, обладают высокими качествами, так что ими по праву может гордиться русская литература.

«Илиаду» полностью впервые перевел известный русский писатель и представитель пушкинской школы Н. И. Гнедич в 1829 г. Последние издания этого перевода появились уже в советское время. Это: Гомер, Илиада, перев. Н. И. Гнедича. Редакция и комментарий И. М. Троцкого при участии И. И. Толстого. Статьи П. Ф. Преображенского, И. М. Троцкого и И. И. Толстого, Academia, М.—Л., 1935. В том же 1935 г. это издание появилось в этом же издательстве в большом формате и улучшенном виде. Недавно перевод Гнедича появился целиком в собрании собственных стихотворений этого переводчика в большой серии «Библиотека поэта»: Н. И. Гнедич, Стихотворения. Вступ. статья, подготовка текста и примечания И. Н. Медведевой, Л., 1956. Перевод Гнедича вызвал большую литературу, так как в свое время он явился замечательным образцом переводческого искусства и не утратил своего значения до настоящего времени. Гнедичу удалось при достаточной близости к подлиннику воспроизвести бодрую гомеровскую жизнерадостность и героизм, которые совместились здесь с высокой и пышной, хотя в то же самое время и легкой торжественностью. Современного читателя Гнедича оттолкнет, может быть, только обилие славянизмов, которые, однако, при более глубоком историческом подходе обнаруживают высокий художественный стиль, несколько не мешающий легкости и подвижности речевой техники перевода. О том, что перевод Гнедича основан на винкельмановской оценке античности и на поэтике пушкинской школы, читатель может убедиться, ознакомившись со специальной работой А. Кукулевича «Илиада» в переводе Н. И. Гнедича в «Ученых записках Ленингр. гос. университета», № 33, серия филол. н., вып. 2, Л., 1939. Филологическую и стилистическую характеристику перевода Гнедича в сравнении с греческим подлинником дает И. И. Толстой в статье «Гнедич как переводчик «Илиады», напечатанной в указанном выше издании перевода Гнедича в 1935 г., стр. 101—106 (в

примечаниях к переводу Гнедича в этом издании указываются расхождения Гнедича с подлинником).

К сожалению, новейшее переиздание Гнедича не содержит тех аннотаций Гнедича к каждой песни «Илиады», без которых изучение поэмы весьма затрудняется. Аннотации эти составлены Гнедичем весьма внимательно, даже с пометкой номеров стихов для каждой отдельной темы. Поэтому приходится рекомендовать и иметь в виду также и старое издание Гнедича. Таково — «Илиада» Гомера, перев. Н. И. Гнедича, редижированный С. И. Пономаревым, изд. 2, Спб., 1892. В этом издании содержатся также полезные статьи Пономарева и самого Гнедича. Тот же перевод — М., Спб., 1904, Спб., 1912.

Поскольку перевод Гнедича к концу XIX в. уже оказался устаревшим, то появилась потребность дать перевод «Илиады» в упрощенном виде, без всяких славянизмов и на основе только современного русского литературного языка. Такой перевод и предпринял Н. И. Минский в 1896 г. Последнее переиздание этого перевода: Гомер, Илиада, перев. Н. И. Минского. Редакция и вступ. статья П. Ф. Преображенского, М., 1935. Перевод Минского отличается прозаическим характером и часто производит впечатление подстрочника. Тем не менее для тех, кто не понимает или не любит славянизмов Гнедича, перевод этот имеет большое значение и сыграл в свое время немалую роль. Научный анализ этого перевода можно найти в рецензии С. И. Соболевского в «Журнале Мин. Нар. Просв.», 1911, № 4 (отд. 2), стр. 346—360.

Наконец, в последнее время появился еще третий полный русский перевод «Илиады»: Гомер, Илиада, перев. В. Вересаева, М.—Л., 1949. Перевод Вересаева пошел еще дальше Минского. Воспользовавшись многими удачными выражениями Гнедича и Минского, Вересаев тем не менее понимает Гомера чересчур фольклорно и старается пользоваться разного рода народными и псевдонародными выражениями, отчасти даже не совсем пристойного характера. Правда, слишком возвышенный и слишком торжественный стиль «Илиады» является в настоящее время большим преувеличением. Но многочисленные натуралистические и даже бранные выражения, которыми изобилует перевод Вересаева, встретили критику со стороны С. И. Радцига в его рецензии в «Советской книге», 1950, № 7. Ср. также рецензию М. Е. Грабарь-Пассек и Ф. А. Петровского в «Вестнике древней истории», 1950, № 2, стр. 151—158.

Что касается «Одиссеи», то ее классический перевод принадлежит В. А. Жуковскому и сделан в 1849 г. Последние его переиздания относятся уже к советскому времени: Гомер, Одиссея, перев. В. А. Жуковского. Статья, редакция и комментарий И. М. Троицкого при участии И. И. Толстого. Асадепия, М.—Л., 1935. То же самое издание было повторено в большом формате. Имеется также другое издание: Гомер, Одиссея. Перев. В. А. Жуковского, ред. и вступ. ст. П. Ф. Преображенского, ГИХЛ, М., 1935. В самое последнее время появилось издание в роскошном виде — Гомер, Одиссея, перев. В. А. Жуковского, М., 1958 (подготовка текста В. П. Петушкова, послесловие и примечания С. В. Поляковой). Издание это сделано по последнему прижизненному изданию В. А. Жуковского и сверено с рукописью и корректурой переводчика. Кроме того, в тексте В. А. Жуковского произведена транслитерация согласно современному произношению греческих имен, поскольку в переводе самого Жуковского многие имена писались еще архаическим способом. Это издание необходимо считать лучшим из всех изданий «Одиссеи» после смерти В. А. Жуковского. Весьма важно также и то, что в этом издании печатаются перед каждой песней поэмы составленные В. А. Жуковским подробные аннотации, весьма облегчающие изучение поэмы. Из новых изданий этого перевода аннотации сохранены только в издании — «Одиссея» Гомера в перев. В. А. Жуковского, изд. «Просвещение», Спб. (год не указан).

Перевод этот до самого последнего времени был единственным, так как его высокое художественное достоинство никогда не подвергалось сомнению. Все знали, что перевод этот отражает на себе стиль сентиментального романтизма. Но все прощали Жуковскому эту особенность его перевода,



поскольку всех пленила его яркая красочность и выразительность, его легкий и понятный русский язык, его постоянная поэтичность и доступность. Тем не менее Жуковский допускал слишком большую неточность в своем переводе, внося не принадлежащие Гомеру эпитеты, разные выражения и даже целые строки и сокращая другие. Научное представление об особенностях перевода Жуковского можно получить по статье С. Шестакова «В. А. Жуковский как переводчик Гомера», напечатанной в «Чтениях в обществе любителей русской словесности в память А. С. Пушкина», XXII. Казань, 1902. Ср. также статью И. И. Толстого ««Одиссея» в переводе Жуковского», напечатанную в указанном выше издании, 1935.

Но в переводе Жуковского было еще и то, что стали понимать отчетливо только в советское время, а именно идеология и картины старого московского боярства и слабое понимание подлинного гомеровского и чисто языческого героизма. Учитывая все эти особенности перевода Жуковского, П. А. Шуйский впервые почти через 100 лет решился состязаться с Жуковским, после которого никто не решался перевести «Одиссею» заново: Гомер, Одиссея, перев. (размером подлинника) П. А. Шуйского под редакцией А. И. Виноградова. Свердловск. 1948. Действительно, Шуйский избежал упомянутых особенностей перевода Жуковского; однако, стремясь к буквальной передаче подлинника, Шуйский постоянно попадает в излишний прозаизм, причем с поэтической точки зрения сильно страдает также и техника его стиха. Перевод Шуйского нашел для себя отрицательную оценку в рецензии Ф. А. Петровского и М. Е. Грабарь-Пассек в «Вестнике древней истории», 1950, № 3, стр. 151—158. Несколько менее сурово судит о переводе Шуйского А. А. Тахо-Годи в статье «О новом переводе «Одиссеи» в «Учен. записках Моск. областного педагог. института», т. XXVI, стр. 211—225. М., 1953. Этот автор указывает на заслуги Шуйского по сравнению с Жуковским. Однако он отмечает также прозаизм, неудачное стихосложение, а главное, ориентировку переводчика на устаревший текст, который теперь до неузнаваемости исправляется новейшими редакторами в связи с прогрессом филологической науки.

Наконец, имеется и еще один перевод «Одиссеи», принадлежащий упомянутому выше В. Вересаеву и обладающий теми же особенностями, что и его перевод «Илиады»: Гомер, Одиссея, перев. В. Вересаева. Редакция И. И. Толстого, М., 1953.

Имеет значение также издание: Гомер. Поэмы, сокращенное издание. Подготовка текста поэм, пересказ мифов троянского цикла, примечания и словарь А. А. Тахо-Годи. Вступ. статья и научная редакция А. И. Белецкого, Детгиз, М.—Л., 1953. Издание это, созданное для юношества, имеет преимущество, которое как раз важно для начинающих. Кроме прекрасной статьи А. И. Белецкого, здесь дается пересказ всех главнейших мифов о Троянской войне, без которого невозможно разобраться в сюжете поэм. И, кроме того, текст «Илиады» и «Одиссеи» расположен здесь не в порядке самих поэм (порядок этот, как сказано выше, довольно запутанный), но в порядке протекания самих событий, нашедших для себя изображение в этих поэмах. Поэтому начинающие изучать Гомера получают здесь как бы единое и цельное, вполне последовательное развертывание сюжета.

Таким образом, русские переводы Гомера имеются в достаточном количестве, и каждый из этих переводов по-своему обладает всеми чертами большой переводческой культуры. Тот, кто не владеет греческим языком, должен воспользоваться указанными выше рецензиями на эти переводы. Эти рецензии, несомненно, помогут ему как ориентироваться в стиле этих переводов, так и в степени близости их к греческому подлиннику.

**5. Необходимая литература для ознакомления с Гомером.** Ознакомление с Гомером, разумеется, надо начинать с общих

учебников по античной литературе и уже потом переходить к специальным исследованиям.

Не упоминая старые учебники, из учебной литературы, вышедшей в советскую эпоху, назовем — С. И. Радциг, История древнегреческой литературы, М.—Л., 1940, где Гомеру отведены стр. 32—72. Другой учебник — И. М. Тронский, История античной литературы, изд. 3, испр., Л., 1957, стр. 34—61. Более обширное изложение содержится в «Истории греческой литературы», под ред. С. И. Соболевского, Б. В. Горнунга, З. Г. Гринберга, Ф. А. Петровского, С. И. Радцига, т. I, изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1946, стр. 73—152.

Хорошо ориентирует в проблемах гомероведения старая книга — Р. Джебб, Гомер. Введение к «Илиаде» и «Одиссее», перев. А. Ф. Семенова, Спб., 1892. Можно рекомендовать также старую, но очень хорошую работу Ф. Ф. Соколова «Гомеровский вопрос», перепечатанную в трудах Ф. Ф. Соколова, Спб., 1910, стр. 1—148, где читатель найдет подробную характеристику положения Гомера в античной культуре, характеристику дошедших сведений о нем и очень ясную и простую критику теорий, отвергавших единоличное авторство Гомера и расчленявших его поэмы на отдельные, не согласованные между собою части. Имеет некоторое значение и работа Вяч. Иванова «Эпос Гомера», напечатанная в качестве вступительного очерка в изд. «Поэмы Гомера» в перев. Гнедича и Жуковского, ред. А. Е. Гruzинский, изд. «Окто» (1912) (место изд. не указ.). Работа эта, однако, написана не с марксистских позиций, равно как и работа Н. Минского «Идея «Илиады» в журн. «Северный вестник», 1896, № 5, стр. 1—24. Ср. также общую работу А. А. Захарова «Гомер», М., 1918. Здесь читатель в краткой и систематической форме найдет общий обзор гомеровского вопроса и троянской мифологии, описание быта и нравов по Гомеру и небольшую библиографию.

Известный советский писатель В. В. Вересаев, много переводивший с греческого, написал в свое время интересную книгу «Живая жизнь», вторая часть которой называется «Аполлон и Дионис». Здесь, в противовес эстетству Ницше, Вересаев рисует Гомера в тонах именно «живой жизни», что дает неплохой материал для общего представления о Гомере (В. В. Вересаев, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 11—28, 1930). Из этих материалов Вересаев поместил статью под именем «О Гомере» в журнале «Литературная учеба», 1940, № 2, стр. 70—79.

Большую книгу (378 стр.) посвятил Гомеру Н. Л. Сахарный под названием «Илиада». Разыскания в области смысла и стиля гомеровской поэмы», Архангельск, 1957. Книга эта излагает Гомера с новейших точек зрения, выдвигает у него на первый план народность и антимилитаризм, порывает со старым и мертвенным пониманием эпоса, подчеркивая в нем рационализм, трагедию, лирику, иронию. Несмотря на известную модернизацию Гомера и односторонность многих эстетических характеристик, книга эта с большой пользой будет прочитана широким читателем, развивая у него современный и передовой подход к Гомеру.

Будет целесообразно указать также и более трудную литературу, к которой читатель сможет приступить уже после ознакомления с указанной более популярной литературой. Советский читатель, поставивший себе целью более обстоятельное изучение Гомера, несомненно, быстро перейдет к этой более трудной литературе. Здесь мы имеем дело уже с самостоятельными исследованиями и по преимуществу филологического типа; отношение к ним должно быть сознательным и критическим. Во всяком новом исследовании имеются те или иные спорные вопросы, в которых надо уметь ориентироваться. Укажем прежде всего перевод устаревшей ныне, но для своего времени достаточно интересной работы О. Бонитца, О происхождении гомеровских поэм, пер. А. Мейер, Одесса, 1878.

К. Ф. Негельсбах, Вероучение Гомера, пер. под ред. Г. Янчевского (журн. «Гимназия», 1891, № 4, 10; 1892, № 1—3, 6, 1898, № 3, 4, Э. Каммер, Эстетические толкования на «Илиаду» Гомера, перев. С. Николаева



(Там же, 1892, № 2, 3, 6; и отдельно — Ревель, 1892). Любители старинных теорий могут ознакомиться с применением солярно-метеорологической теории мифа к поэмам Гомера по книге Л. Ф. Воеводского «Введение в мифологию Одиссея», Одесса, 1881. Теория эта в настоящее время потеряла всякий кредит, но историческое значение ее огромно ввиду того, что она имела распространение в науке в течение почти целого столетия.

С. П. Шестаков создал для своего времени одно из самых солидных исследований на русском языке по гомеровскому вопросу под названием «О происхождении поэм Гомера», вып. I, О происхождении «Одиссея», Казань, 1892; вып. II, О происхождении «Илиады», Казань, 1899. Исследование это основано на т. н. теории зерна, обставлено большим филологическим аппаратом и отличается сухим формализмом, хотя многие анализы тех или иных частей гомеровского текста еще и теперь представляют большой интерес, несмотря на свою полувековую давность. Укажем еще работу Д. М. Петрушевского, Общество и государство у Гомера, М., 1913. Ф. Ф. Зелинский в своей работе «Гомеровская психология» (Труды разряда изящной словесности Российской академии наук, Спб., 1922) подверг статистическому исследованию психо-физиологическую и психо-анатомическую терминологию Гомера, отчасти опираясь на предыдущие исследования. Выводы его яркие и дают достаточное представление об эволюции у Гомера, от фетишизма до периода развитой психологии. Очень интересные статьи по Гомеру помещены в IV т. «Язык и литература», Л., 1929. Статьи эти используют устаревшую и ныне раскритикованную терминологию, но их материалы, несомненно, могут быть использованы еще и в настоящее время. М. М. Покровский в статье *Homeric* (Известия Академии наук СССР, 1929, отд. гуманитарных наук, стр. 343—456) касается важных вопросов об отношении Гомера к русской народной сказке, к трагедии и к ораторскому искусству, но, к сожалению, здесь нет подробного и обстоятельного исследования, а намечены только основные и ведущие линии. М. С. Альтману принадлежит талантливое исследование «Пережитки родового строя в собственных именах у Гомера», Л. 1936, в котором впервые дается марксистский анализ семантики собственных имен у Гомера с приведением богатого материала в подлинниках. Пролагая новые пути исследования, этот автор выставляет также и ряд спорных тезисов, которые подлежат дальнейшему исследованию, но которые все же ценны своим живым исследовательским подходом к предмету.

Из советских и переводных трудов последних двух десятилетий необходимо упомянуть: О. М. Фрейденберг, Происхождение эпического сравнения (на материале «Илиады»), ЛГУ, Труды юбилейной научной сессии, Л., 1946, стр. 101—113; Я. А. Ленцман, Об историческом месте гомеровского рабства («Вестник древней истории», 1952, № 2); А. Ф. Лосев, Эстетическая терминология ранней греческой литературы (Ученые записки Моск. госуд. педагог. ин-та имени Ленина), т. 83; к Гомеру, стр. 47—183, М., 1954; С. Я. Лурье, Крито-микенские надписи и Гомер («Вестник древней истории», 1956, № 4); И. Тренчени-Вальдапфель, Гомер и Гесиод, перев. под ред. В. Авдиева, М., 1956); И. И. Толстой, Аэды. Античные творцы и носители древнего эпоса, М., 1958 (правильно о наличии в языке Гомера самых разнообразных ступеней культурного развития); Дж. Томсон, Исследования по истории древнегреческого общества. Доисторический эгейский мир, перев. под ред. М. О. Косвена, М., 1958, стр. 369—587 (обстоятельный анализ поэм Гомера с точки зрения видного английского марксиста и общественного деятеля); А. Боннар, Греческая цивилизация, т. I, от Илиады до Парфенона, перев. под ред. В. Авдиева и Ф. Петровского, М., 1958 (на стр. 43—94 — ценные рассуждения о гуманизме Гомера и о связи его с завоеванием морских путей).

В заключение укажем очень ценную работу В. М. Дьяконова «К вопросу о народности Илиады» (Ученые записки Кировского педагог. ин-та имени В. И. Ленина, вып. II, 1941, стр. 1—28). В этой работе хорошо критикуются имевшие у нас место узкоклассовые подходы к Гомеру и антинародное понимание его творчества, причем автор приводит весьма убедительные аргу-

менты относительно народности «Илиады», которые, впрочем, легко могли бы быть умножены.

**6. Мифологические руководства.** Для изучения Гомера, особенно для начального его изучения, имеет смысл ознакомиться с троянской мифологией по общим изложениям античной мифологии, поскольку, повторяем, овладение содержанием гомеровских поэм требует знания и всего троянского мифологического цикла. Первоначальное изучение гомеровских поэм, чрезвычайно сложных и нагроможденных, весьма облегчается предварительным ознакомлением с общей троянской мифологией.

Наиболее распространенное изложение троянской мифологии: Н. А. Кун, *Легенды и мифы древней Греции*, изд. 4, под ред. А. Г. Бокшанина, М., 1957, стр. 245—341. Укажем полезную книгу М. С. Альтмана, *Греческая мифология*, Л., 1937, стр. 166—245. Самое подробное изложение троянских мифов — Г. В. Штоль, *Мифы классической древности*, изд. 3, т. II, в перев. В. И. Покровского и П. А. Медведева, М., 1899, стр. 1—490. Многие знакомятся с троянской мифологией также и по книге Г. Шваба, *Мифы классической древности*, изд. 2, в перев. Н. Свентицкой, М., 1912, стр. 166—266. Подробное изложение содержания «Илиады» — *Илиада Гомера* в изложении Л. Коллинза, перев. З. Федоровой, Спб., 1904.

**7. Исторические руководства.** Для начинающих изучать Гомера необходимо также ознакомление с эпохой Гомера. У нас имеется достаточное количество хороших изложений истории Греции с главами, посвященными эпохе Гомера.

Приведем следующие издания: «История древнего мира» под ред. С. И. Ковалева, т. II. «История древней Греции», ч. I, М., 1937, стр. 111—145; В. С. Сергеев, *История древней Греции* под ред. Н. А. Машкина и А. В. Мишулина, изд. 2, М., 1948, стр. 104—125. «Всемирная история», т. I, изд. АН СССР, М., 1955, стр. 637—651. «История древнего мира» под ред. В. Н. Дьякова и С. И. Ковалева, М., 1956, стр. 271—278. «Древняя Греция», изд. АН СССР, М., 1956, стр. 71—87.

**8. Школьные греческие тексты Гомера.** Для тех, кто хотел бы изучать Гомера по-гречески, у нас имеются неплохие издания греческого текста Гомера с необходимыми предисловиями и объяснениями. В свое время была издана целая библиотека греческих и римских писателей под общей редакцией Л. Георгиевского и С. Манштейна.

Укажем то, что относится к Гомеру:

«Илиада». Песнь I, объясн. С. А. Манштейн, Спб., 1914. «Илиада». Песнь III, объясн. С. О. Цыбульский. «Илиада». Песнь XXIV, объясн. А. Я. Тихов, Спб., 1899. «Илиада» в сокращении, вып. I. Песни I—XII. Обработка Г. О. фон Гаазе, Спб., 1897. «Одиссея». Песнь I, объясн. С. А. Радецкий, Спб., 1913. «Одиссея». Песнь II, объясн. С. А. Радецкий, Спб., 1897. «Одиссея». Песнь VI объясн. Н. А. Счастливцев, Спб., 1898. «Одиссея». Песнь IX, объясн. Н. А. Счастливцев, Спб., 1896. «Одиссея» в сокращении, вып. I, обработал Н. А. Счастливцев, Спб., 1895.

Имеются еще также и следующие комментированные издания:

«Илиада». Песни VI и VII, объясн. С. Радецкий, М., 1893. «Илиада». Песни IX и X, объясн. С. Радецкий, М., 1895. «Илиада». Песнь XII, объясн. С. Радецкий, М., 1897. «Илиада». Песнь XVIII, составили П. А. С. и А. П. Стефанов, Житомир, 1896. «Одиссея». Песнь V, объясн. С. Радецкий, М.,



1894. «Одиссея» в сокращении. Песни I, 1—87 и V—XIII, 125 с объясн. Н. А. Счастливцева. «Одиссея» в сокращении, вып. II. Песни XIII, 187—XXIII, 309 в обработке Н. А. Счастливцева.

Наконец, имеются некомментируемые издания:

Homeri Ilias. Pars I. Petropoli apud A. Suvorinum. 1880. Pars II. 1886. Homeri Ilias, текст с словарем, составленный для гимназий Я. Кремером, ч. I, М., 1879; ч. II, М., 1878. Homeri Odyssea, текст с словарем и приложением о гомеровском диалекте, составл. для гимназий Я. Кремером, ч. I, М., 1889, ч. II, 1878.

**9. Пособия для изучения греческого текста Гомера.** В качестве пособий, необходимых для первоначального изучения греческого текста Гомера, можно рекомендовать:

С. Радецкий, Введение к чтению Гомера, М., 1892; Н. А. Счастливцев, Введение к чтению Илиады и Одиссеи, Спб., 1894. Обе эти небольшие книги содержат необходимые сведения о Гомере, о происхождении содержания его поэм, фонетику и морфологию языка Гомера, а также и элементы гомеровского стихосложения. Описательный очерк особенностей языка Гомера содержится почти в каждой более или менее подробной грамматике греческого языка. Таково руководство С. И. Соболевского, Древнегреческий язык, М., 1948, стр. 355—382. Имеется и специальный школьный словарь по Гомеру — Вл. Краузе, Гомеровский словарь, Спб., 1880.

**10. Марксистско-ленинское изучение Гомера.** После ознакомления с текстом Гомера и необходимыми для этого историко-литературными данными должно стоять на очереди углубленно-историческое изучение Гомера, т. е. изучение марксистско-ленинское. К сожалению, у нас еще не имеется такой работы по Гомеру, которую можно было бы рекомендовать как образец марксистско-ленинского изучения Гомера в целом. Однако для этого изучения уже заложен достаточный фундамент, с которым можно ознакомиться по указанным выше руководствам и учебникам.

У самих классиков марксизма-ленинизма имеется огромное количество высказываний по ранней истории античного общества, без изучения которых невозможно и приступить к марксистско-ленинской разработке Гомера.

В первую очередь необходимо указать основополагающую в этом отношении работу Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства», Госполитиздат, М., 1953. Здесь Гомер локализуется на границе общинно-родовой и рабовладельческой формации, — положение, которое в настоящее время для всякого марксиста является основным и непререкаемым. Употребляя устаревший в настоящее время термин «варварство», указывающий на последний этап общинно-родовой формации, Энгельс пишет (на стр. 25 сл.): «Полный расцвет высшей ступени варварства выступает перед нами в поэмах Гомера, особенно в «Илиаде». Усовершенствованные железные орудия, кузнечный мех, ручная мельница, гончарный круг, приготовление растительного масла и вина, развитая обработка металлов, переходящая в художественное

ремесло, повозка и боевая колесница, постройка судов из бревен и досок, зачатки архитектуры как искусства, города с зубчатыми стенами и башнями, гомеровский эпос и вся мифология — вот главное наследство, которое греки перенесли из варварства в цивилизацию». Такова основная социально-экономическая характеристика Гомера.

Но за этим следует и социально-политическая характеристика Гомера, которую Энгельс дает в очень выпуклой форме, используя данные Л. Г. Моргана и К. Маркса. Здесь критикуются традиционные и обывательские представления о гомеровских царях как о представителях абсолютной власти и о народном собрании как о бессильном и бесправном учреждении. В качестве итога этой характеристики можно было бы привести такие слова Энгельса (стр. 110—111): «Мы видим, таким образом, в греческом строе героической эпохи еще в полной силе древнюю родовую организацию, но вместе с тем уже и начало подрыва ее; мы видим здесь отцовское право с наследованием имущества детьми, что благоприятствовало накоплению богатств в семье и усиливало семью в противовес роду; обратное влияние имущественных различий на общественный строй посредством образования первых зародышей наследственной знати и царской власти; рабство, сперва одних только военнопленных, но уже открывающее возможность порабощения собственных соплеменников и даже сородичей; начавшееся уже вырождение древней войны племени против племени в систематический разбой на суше и на море в целях захвата скота, рабов и сокровищ, превращение ее в регулярный промысел; одним словом, восхваление и почитание богатства как высшего блага и злоупотребление древними родовыми учреждениями для оправдания насильственного грабежа богатств. Недоставало еще только одного: учреждения, которое не только обеспечивало бы вновь приобретенные богатства отдельных лиц от коммунистических традиций родового строя, которое не только сделало бы прежде столь мало ценившуюся частную собственность священной и это освящение объявило бы высшей целью всякого человеческого общества, но и приложило бы печать всеобщего общественного признания к развивающимся одна за другой новым формам приобретения собственности, а значит, и к непрерывно ускоряющемуся накоплению богатств; не хватало учреждения, которое увековечило бы не только начинающееся разделение общества на классы, но и право имущего класса на эксплуатацию неимущих и господство первого над последним.

И такое учреждение появилось. Было изобретено *государство*».

Промежуточный характер гомеровского общества охарактеризован здесь очень ярко, и такая характеристика должна лечь в основу всякого марксистско-ленинского изучения Гомера.



Из многочисленных произведений классиков марксизма-ленинизма мы бы указали еще на подготовительные материалы к «Капиталу» Маркса, которые изданы у нас под названием «Формы, предшествующие капиталистическому производству», Госполитиздат, М., 1940. Здесь читатель найдет вызывавшее перед тем большие споры разграничение восточного и античного способов производства и в связи с этим учение о специфике античного общества. Глубокие мысли в этих записях Маркса еще не вполне использованы в советской науке и могут много дать для характеристики гомеровского общества.

В настоящее время необходимо также отдавать себе полный отчет и в разного рода увлечениях, имевших место у прежних излагателей Гомера. Так, классовая точка зрения на Гомера, очевидно, не может проводиться безоговорочно, поскольку общинно-родовая формация, на которой вырастает гомеровское творчество, является формацией доклассовой, и здесь можно говорить только о кануне классовой, а именно рабовладельческой, цивилизации. В частности, в настоящее время отпадает понимание гомеровского общества как феодализма, а гомеровского творчества как специально придворного, рыцарского и исключительно аристократического. Были уклонения и в обратную сторону, когда в творчестве Гомера начинали видеть только один демократизм, только одну оппозицию к аристократии, только один антимилитаризм или только одну наивную и нецивилизованную народность. На самом деле, ввиду отмеченного выше промежуточного положения Гомера, мы находим у него, несомненно, аристократическую идеологию и идеологию родовой знати, однако с такими интенсивными демократическими, антимилитаристскими и даже антимифологическими тенденциями, что может возникнуть даже вопрос, чего больше у Гомера, старого или нового. Точно так же, уходя в народные глубины и являясь подлинно народным творчеством, поэмы Гомера свидетельствуют о наличии многовековой поэтической техники, давно превратившейся в традицию и уже близкую к поэтическому формализму. Некоторые так и думали, что, например, весь аппарат богов у Гомера является не чем иным, как данью формалистической технике эпоса. В чистом виде такое воззрение в корне неправильно. Однако черты поэтического формализма, отстоявшиеся на почве вековых народных традиций, должны быть учтены в полной мере. Но выдвигать ли на первый план у Гомера аристократические или демократические тенденции и выдвигать ли на первый план поэтический формализм или непосредственное вдохновение, все это в настоящее время может толковаться только как продукт народного творчества, и без проблемы народности изучение Гомера в настоящее время должно считаться бессмысленным. Неплохую критику разных односторонностей, имевших место в советской литературе о Гомере, можно найти в работе В. М. Дьяконова «К вопросу о на-

родности «Илиады», напечатанную в «Ученых записках Кировского педагогического института имени В. И. Ленина», вып. II, Киров, 1941, стр. 8—11.

В самой общей форме марксистско-ленинское понимание Гомера, а именно его мифология, блестяще сформулировано М. Горьким в его докладе на I съезде советских писателей. Горький говорил о мифологии, «которая в общем является отражением явлений природы, борьбы с природой и отражением социальной жизни в широких художественных обобщениях» (М. Горький, О литературе, М., 1955, стр. 727). «Факт человекоподобия богов — одно из доказательств в пользу того мнения, что религиозное мышление возникло не из созерцания явлений природы, а на почве социальной борьбы... Бог в представлении первобытных людей не был отвлеченным понятием, фантастическим существом, но вполне реальной фигурой, вооруженной тем или иным орудием труда. Бог был мастер того или иного ремесла, учитель и сотрудник людей. Бог является художественным обобщением успехов труда, и «религиозное» мышление трудовой массы нужно взять в кавычки, ибо это было чисто художественное творчество. Идеализируя способности людей и как бы предчувствуя их мощное развитие, мифотворчество, в основах своих, было реалистично» (стр. 729).

Таким образом, в настоящее время необходимо сказать, что, хотя уже и много сделано в советской науке по вопросу о марксистско-ленинском освещении Гомера, этот вопрос еще далек от своего окончательного разрешения и требует для себя коллективных усилий многочисленных работников, готовых отдать на изучение Гомера еще многие годы.



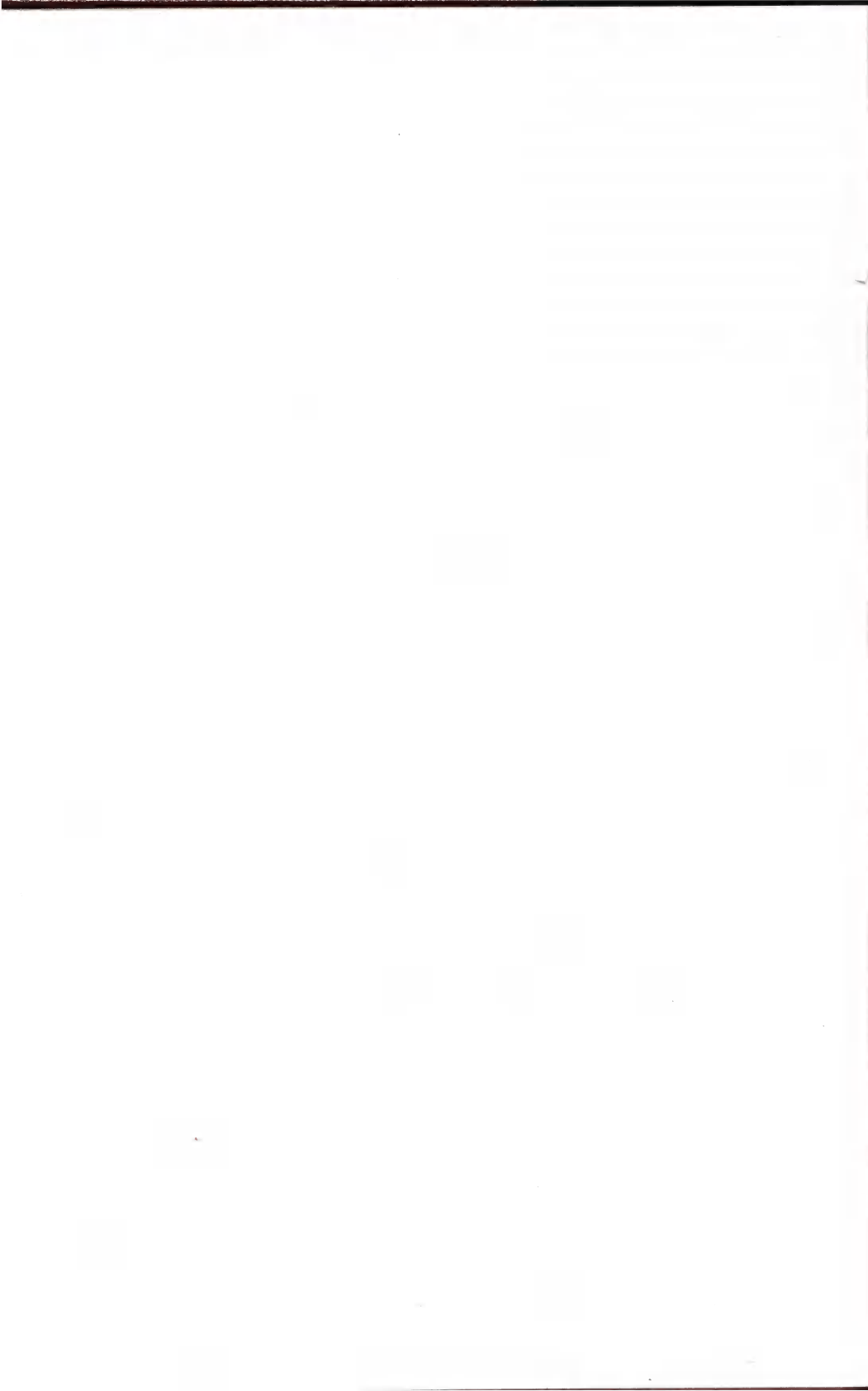


ЧАСТЬ



ГОМЕР  
и  
ЕГО ВРЕМЯ







Только очень наивный читатель Гомера может относиться к «Илиаде» и «Одиссее» как к обыкновенным литературным произведениям. Нельзя не заметить того, что изображение событий в этих поэмах часто дается весьма неровно, переставляется, повторяется, растягивается и что здесь очень трудно уловить общую линию развертывания сюжета. Кроме того, всякому читателю, конечно, хотелось бы что-нибудь знать об авторе этих произведений или хотя бы о времени их появления. Всякому хотелось бы также что-нибудь знать и о ближайшей обстановке, в которой появились столь грандиозные и циклопически-нагроможденные произведения. Т. к. ни на один из этих вопросов нет прямого и непосредственного ответа ни в древности, ни в новое время, то филологам древнего и нового времени всегда приходилось делать для этого более или менее вероятные предположения и подвергать кропотливому изучению тысячи относящихся сюда филологических, литературных, археологических и общеисторических фактов. Все это и создало т. н. гомеровский вопрос, основания для которого были заложены еще в самой Греции и который с особенной силой был выдвинут в самом конце XVIII в. Ф. А. Вольфом, причем полного решения его нет еще и в настоящее время, несмотря на сотни специально относящихся к нему книг и статей на всех языках.

Чтобы этот вопрос имел для нас вполне конкретную постановку, необходимо ясно формулировать те трудности, которые возникают в самих поэмах «Илиаде» и «Одиссее», а потом также и те неясности и те проблемы, которые встают при попытках отнести эти поэмы к тому или иному времени и автору. Особенно много ученые XIX—XX вв. обращали внимания на разного рода противоречия в тексте Гомера, и из анализа этих противоречий часто и состояло исследование этих поэм с точки зрения «Гомеровского вопроса». Формулируем в дальнейшем главные из них.

## I. ПРОТИВОРЕЧИЯ У ГОМЕРА.

1. Сюжетные противоречия. Коснемся сначала наиболее внешних противоречий, которые сами по себе обладают вполне непререкаемым характером и которые вполне очевидны, как факт, не требующий никаких доказательств.

а) Что касается «Илиады», то основным и наиболее решительным противоречием в этой поэме является то, что намеченная здесь в I песни тема о «гневе Ахилла» и «решении Зевса» в дальнейшем совсем забывается, и о реальном развитии этой темы можно говорить только с песни XI, причем по содержанию этой последней Ахилл вполне мог бы испытывать удовлетворение, однако он не принимает участия в войне еще до XIX песни. Во II песни Зевс побуждает спящего Агамемнона к выступлению и обещает успех, но выступления никакого не происходит. Агамемнон только еще испытывает воинов, и когда они готовы, то вместо боя заключается перемирие («Илиада», III) и происходит поединок Менелая и Париса, опять не приводящий ни к какому результату. В VI песни изображен поединок Главка и Диомеда, а в VII песни еще новый поединок Аякса и Гектора, которые опять-таки кончаются ничем.

В «Илиаде» (VII, 437) строится вокруг греческого стана стена, но в XI песни (стих 600 сл.) об Ахилле, наблюдающем сражение около греческого стана, говорится так, как будто никакой стены нет, а в песни XVI, 369 тут оказывается не стена, а ров.

Если первым днем боев считать день, изображенный в III—VII, вторым п. VIII—X, то третий охватывает песни XI—XVIII, 238. В этот третий день происходит невероятное количество событий, включая такие, например, как усыпление Зевса в XIV песни. Но вечер этого дня не наступает еще до XVIII песни (239), и то наступает только по повелению Геры.

В песни V, 576—579 Менелай убивает пафлегонского вождя Пилемена, а в песни XIII, 658 этот Пилемен жив и даже оплакивает своего убитого сына. В песни XV, 515 Гектор убивает фокейского вождя Схедия, а в песни XVII, 306 этот же Гектор снова убивает того же Схедия. Подобного рода противоречий в «Илиаде» можно найти очень много.

б) «Одиссея» обладает гораздо большей стройностью, чем «Илиада», и противоречий в ней гораздо меньше. Тем не менее, всякого рода противоречий и несообразностей в ней вполне достаточно. Поэма открывается изображением совета богов, на котором решается водворить домой Одиссея, странствующего уже десять лет и находящегося в данный момент у Калипсо. Казалось бы, следовало немедленно возвратить его домой.

Однако почему-то Афина направляет Телемаха искать отца в тот самый момент, когда Одиссей прибывает на Итаку. Телемах после посещения Нестора и Менелая странствует неизвестно где, ничего об отце не узнает и неизвестно, как оказывается



опять на Итаке. Самый совет, который Афина дает Телемаху в I песни, удивляет своей несообразностью и несоответствием тому, что реально происходит. Прежде всего, Афина советует Телемаху потребовать в народном собрании удаления женихов. Это понятно, хотя и неизвестно, какая тут связь с поисками Телемахом своего отца. Дальше Афина советует удалить Пенелопу к ее отцу Икарию, если она хочет выйти замуж. Спрашивается, зачем же ей ехать к Икарию, когда скоро должен прибыть к ней Одиссей. Далее, Афина говорит, что если Телемах знает, что Одиссей жив, то он должен возвратиться домой и ждать отца еще год. Спрашивается, зачем же ему ждать целый год, если на совете богов только что было постановлено, чтобы Одиссей немедленно вернулся на родину; кроме того, если Одиссей умер, то непонятен совет Афины выдать замуж Пенелопу за одного из женихов, а остальных женихов перебить. Ибо какой же смысл в этом случае убивать остальных женихов. Далее, из всех этих советов Афины Телемах почему-то исполняет только один, а именно, на народном собрании во II песни он требует удаления женихов, а против предложения удалить Пенелопу к ее отцу даже энергично возражает.

В IV песни Телемах, спеша возвратиться домой для защиты матери, не хочет остаться у Менелая, несмотря на его приглашение; если же прикинуть, сколько дней прошло до его прибытия на Итаку, то окажется, что Телемах оставался у Менелая не меньше 30 дней.

В IX—XII песнях Афина не играет никакой роли, в то время как в других песнях она сопровождает Одиссея в качестве его руководительницы и помощницы.

Конец XXIII и вся XXIV песнь с ее рассказами о схождении женихов в Аид, о приключениях Одиссея и о мятеже на Итаке производят впечатление присоединенных чисто механически. В этом направлении высказывались еще александрийские критики.

**2. Другие противоречия.** Кроме сюжетных противоречий, у Гомера много всяких других противоречий, так что любители разыскивать таковые всегда могли находить их сколько угодно.

а) Культурно-социальные противоречия. Переходя от внешнего сюжета к его внутреннему содержанию, мы сталкиваемся у Гомера с определенной картиной культуры и социального развития, но эта картина весьма далека от полного единства и слаженности. Основным противоречием является здесь то, что изображенная у Гомера культура в общем является т. н. микенской культурой (бесформенный кожаный щит, бронзовое оружие при нападении; мотивы быка и льва, перешедшие в гомеровские сравнения, возможно, из микенского изобразительного искусства; различного рода художественная промышленность, вроде кубка Нестора, серег Пенелопы, перевязи Геракла и т. д.). Но Гомеру известна и гораздо более поздняя культура: обраба-

тывается у него не только бронза, но и железо. Дворцы у него не только роскошные микенские, но и довольно простые, как например у Одиссея на Итаке. Власть царя то прославляется в древнем теократическом стиле, то сводится на военные функции и трактуется весьма непочтительно. Народ и воины то безмолвные исполнители, то восстают против царей и критикуют их в гесиодовском духе. Гомеровские герои то беззаветные борцы за свой народ, то капризные и раздражительные люди, для которых безразлична народная война и которые рады гибели своих соотечественников.

б) Религиозно-мифологические противоречия. Противоречия этого рода особенно поразительны. Зевс — верховный бог, но он многого не знает, что творится в его царстве, его легко обмануть; в решительные минуты он не знает, как поступить; и в конце концов невозможно понять, кого он защищает, греков или троянцев. Вокруг него ведется постоянная интрига, причем часто вовсе не принципиального характера, какие-то домашние и семейные ссоры. Боги постоянно вздорят между собой, вредят друг другу, обманывают друг друга; одни из них почему-то стоят за троянцев, другие за греков. Зевса, вообще говоря, мало кто признает. Однажды чуть было не стащила его с Олимпа его же собственная семья. Не видно, чтобы он имел какой-нибудь моральный авторитет. Говоря о своем превосходстве, он ссылается только на свою физическую силу.

Внешний облик богов изображается также противоречиво. Афина в V песни «Илиады» такая огромная, что от нее трещит колесница Диомеда, на которую она вступила, а в «Одиссее» это какая-то суетливая и заботливая тетушка для Одиссея, с которой он сам обращается без особого почтения. Такие боги, как Аполлон и Арес, просто преступны, лишены чести и совести, которых изобличают и критикуют сами люди. В конце концов невозможно понять, религия это или антирелигиозная пропаганда. Так же противоречивы и гомеровские представления о душе и ее загробной судьбе: с одной стороны, душа — это бессильная тень, лишенная памяти, чувства и слова. Она оживает только тогда, когда напивается животной крови. С другой стороны, в Аиде имеются души, которые без всякой крови обладают и памятью, и речью, и разумом, и даже мудростью.

в) Языковые противоречия. Гомеровский язык в основном является ионийским диалектом. Однако там и сям в обоих поэмах вкраплены весьма ощутительные эолийские элементы, а также — в некотором количестве — и элементы аттические. Спрашивается, что за причина подобного смешения диалектов. Существовало ли такое смешение в действительности, и язык Гомера является только отражением некоторого реального греческого говора? Или это есть какое-то искусственное смешение, и тогда — где, как и почему образовалось такое смешение, какова его история, каково его значение и какова его цель?



г) Противоречия автора поэм с самими поэмами. Все это и многие другие противоречия упираются в одну чрезвычайно сложную проблему, именно в проблему «гомеровского авторства». Что это был за автор, в какую эпоху он жил, какие эпохи он хотел отразить, что он использовал из предыдущего литературного и мифологического наследия, какими творческими приемами он пользовался, для кого и для чего он писал свои поэмы? Даже те противоречия, которые указаны выше (а их число можно было бы легко увеличить), являются, во всяком случае на первый взгляд, таковыми, что очень трудно было бы допускать здесь авторское единоличие. С другой стороны, эти противоречия все же таковы, что они не мешают единству художественного плана обеих поэм и не мешают единству их стиля. Таким образом, признать участие в создании «Илиады» и «Одиссеи» многих авторов делало бы загадочным это единство поэм и этот их стиль. Следовательно, ни простое единоличие автора, ни простая их множественность не могут быть признаны без специальных изысканий и доказательств.

**3. Что такое гомеровский вопрос?** Все это и составляет то, что в науке получило название «гомеровского вопроса». Анализу всего этого были посвящены колоссальные усилия множества европейских ученых в течение полутора столетий. Сущность этого «гомеровского вопроса», коротко говоря, сводится к вопросу о происхождении поэм Гомера. Эта генетическая часть вместе с синтетической частью, состоящей из анализа гомеровских поэм как художественного целого в его непосредственной данности, и составляет самое гомероведение, и без него немыслима вообще никакая современная наука о Гомере. Прежде чем к ней обратиться, посмотрим, в каком виде существовал Гомер у самих греков и как сами греки его расценивали, а также и то, как разрешался гомеровский вопрос в мировой науке вплоть до наших дней.

## II. ГОМЕР В ИСТОРИИ АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ.

### 1. Распространение, исполнение и первая запись поэм Гомера.

а) Распространение и, может быть, само создание поэм происходило при помощи аэдов — певцов, упоминаемых у Гомера (Демодок у Алкиноя, Фемий на Итаке). Позже поэмы распространялись профессиональными певцами-декламаторами, т. н. рапсодами («сшивателями песен»). Их потом стали называть гомеридами, о которых одна сходя к Пиндару утверждает, что сначала это были певцы из рода Гомера, а в дальнейшем стали так называться и прочие певцы. Сохранилось имя одного гомерида Кинефа Хиосского, вставившего, по преданию, в «Гомера» много собственных сти-



хов. В VIII—VII вв. гомериды распространяются уже по всей Греции (Хиос, Делос, Крит, Беотия, Афины). Учреждаются целые состязания рапсодов в разных местах (Саламин, Спарта, Сикион, Эпидавр), особенно в Афинах на праздниках Панафиней.

б) Закон Солона. Источники гласят о декрете Солона (законодателя в Афинах первой половины VI в. до н. э.) относительно исполнения на Панафинях исключительно «Илиады» и «Одиссеи» и притом в определенном, строго последовательном порядке.

в) Первая запись поэм. Относительно первой записи поэм Гомера гласят поздние источники (Цицерон, Павсаний, Элиан и др.), приписывая ее специальной комиссии при Писистрате в Афинах (вторая половина VI в.). Поздний характер этих источников заставил некоторых ученых усомниться в существовании комиссии при Писистрате, что, однако, является, как мы увидим ниже, излишним критицизмом. Запись поэм Гомера была произведена не позже VI в. до н. э. и имела государственное значение.

**2. Вопрос об отношении Гомера к недавно расшифрованной крито-микенской письменности.** В течение долгого времени оставались нерасшифрованными крито-микенские письма XIV—XII вв. до н. э., которые сулили возможность найти для Гомера отдаленную письменную традицию. Ведь действительно было странным положением дела то, что между Микенами и Гомером залегал огромный промежуток времени в несколько столетий и что тем не менее у Гомера на первом плане микенские воспоминания. Расшифровка «линейной письменности В» привела в этом вопросе к полному разочарованию, т. к. вместо ожидаемых поэтических памятников здесь были найдены материалы экономического и бытового характера, хотя и с упоминанием как многих олимпийских божеств, так и многих гомеровских героев. Этим вопросом занимается английский исследователь Бовра в своей работе «Гомер и его предшественники» (M. Bowra, *Homer and his forerunners*. Edinburgh, 1955). Изложим кратко эту работу.

После дешифровки «линейного письма В» поэмы Гомера должны рассматриваться в связи с ранним греческим миром. Однако микенские надписи не подтверждают мнения о том, что Гомер использовал письменные тексты более или менее исторически достоверные, как это, например, предполагает Т. В. Аллен (T. W. Allen, *Homer. The origins and the transmission*, p. p. 146—169), считая, что Гомер и Диктис знали такую письменную хронику, а также А. В. Гомм (A. W. Gomme, *The Greek Attitude to Poetry and History*). Нет доказательств наличия в Греции микенского письма после 1200 г. до н. э. Нет его следов и в т. н.

протогомеровский период или около середины VIII в. до н. э., когда стал складываться новый греческий алфавит. Целое общество как бы внезапно лишилось письменности и на долгие века, т. е. должно было погибнуть целое сословие, владевшее этим письмом.

Таким образом, исследователям приходится начинать снова с Гомера, считая, что он жил во второй половине VIII в. до н. э. и пользовался очень древним материалом, бытовавшим в таких местах, как, например, Аттика, оставшаяся вне дорийского нашествия и связанная с Ионией, а также Пилос, давно посылавший иммигрантов в Колофон и Смирну. В Ионии же Гомер присоединил к этим сказаниям новый материал и сохранил поэтическую словесную традицию. Эта устная традиция, по мнению Бовра, не нуждалась в записях и всегда существовала без них, между 1200 и 750 гг. Греческая героическая поэзия, судя по ее технике, искони была устной. Новое же письмо не употреблялось в столь узких официальных рамках, как микенское, а носило широкий, общенародный характер и менялось непрерывно, не в пример микенскому. Новый греческий алфавит развивался независимо от «линейного письма В» и, выражая собою звуки, а не слоги, прекрасно передавал эпический размер, способствуя расцвету поэзии. Если бы эти поэмы были созданы в VIII в., то, по мнению Бовра, они, конечно, были бы и записаны. Но памятники письменности навсегда расстанутся с приемами устной передачи, а этого мы у Гомера не видим. Иной раз, правда, Гомер употребляет нетрадиционные выражения, но крайне редко («Илиада», XXII, 92. IV, 66 сл., «Одиссея», II, 246), но употребляемая им обычная традиция приводит его даже к противоречию со смыслом (Полифем «богоподобный» «Одиссея», I, 70, звездное небо днем, «Илиада», VIII, 46).

Гомер, несомненно, письма не знал, но так блестяще пользуется поэтической техникой, что, кажется, будто он тщательно продумал и продиктовал свою поэму. Гомер стоит на распутье древней устной традиции и нового искусства письма, и этому последнему он обязан своей тонкостью и изяществом. Устная традиция не мешает поэту создавать свои сюжеты, свои имена и характеры, своеобразно преломляя историю. Гомер — иониец, но он живет еще микенским прошлым и все описывает с точки зрения своей прежней родины, т. е. с точки зрения колониста, который не может оторваться от своей родной земли. И хотя многие герои Гомера отражают реально существовавших людей его времени, но большинство из них имеют микенское прошлое. Поэтому Гомер не знает древних генеалогий, уходящих в глубь веков, или потомства своих героев. Его Одиссей или Нестор знают своих отцов и дедов, известны их сыновья, т. е. все те, кто связан с микенским миром, но домикенское прошлое и время после него смутно и неясно Гомеру. Вот почему Гомер с большой тща-



тельностью излагает истории Геракла, Тезея, калидонскую охоту, нашествие на Фивы, битву с амазонками, т. е. опять-таки те сказания, которые связаны с прошлым его родины, с ее историей, которую он хорошо знает.

В поэмах Гомера нашли свое отражение микенская эпоха, время с 1200 г. до ионийского переселения, и, наконец, само это ионийское переселение.

От Микенского времени идет упоминаемое у Гомера оружие из железа или бронзы, дворцы, вещи, военные обычаи. Микенские таблички дают нам имена многих гомеровских героев-греков (стр. 24—26), в том числе тех, которые у Гомера считаются троянцами (Аntenор, Гектор, Трос).

Второй период дал Гомеру сведения о сжигании трупов, употреблении железа для топоров и ножей, упоминания о Египте, сведения о множестве разных народов на Крите.

Ионийские же колонисты добавили к родным мотивам нечто новое. Не могут быть ранними упоминания о сокровищнице Аполлона в Дельфах («Илиада» IX, 404), о Горгоне на щите Агамемнона (XI, 36), о треножниках на колесах у Гефеста (XVIII, 373), сведения о финикийцах. Щит Ахилла, по форме микенский, по содержанию же ионийский. Он доказывает то, что героическая традиция у поэта уживается с окружающим его новым обществом.

Можно сказать, что героическая поэзия бытовала на европейском материке около 1400 г. и на микенском языке. После катастрофы XII в. многое из этой традиции было утеряно. Образцами этого длительного развития эпоса остались «Илиада» и «Одиссея», основанные большей частью на устной традиции и впитавшие в себя, как например «Илиада», актуальные жизненные факты (стр. 37—39). Когда Гомер создавал «Илиаду», многие события 1200 г. были уже забыты, т. к. устная традиция о них не говорит. События до Троянской войны и после нее отошли в тень, т. к. сама эта война, объединившая все греческие племена против общего врага, потрясла воображение целых поколений и возвеличила героев этой войны. Но это было последнее великое дело ахейцев, вслед за которым пали Микены и которое заставляло людей обращаться к великому прошлому и обходить молчанием века разрушения и уничтожения былого величия.

Таким образом, если исходить из аргументов Бовра, то нужно признать, что расшифровка «линейного письма В» ровно ничего не говорит о литературных предшественниках Гомера, а только подтверждает традиционную мысль о Гомере как об оформителе векового устного народного творчества.

### 3. Популярная традиция о Гомере.

а) Древние биографии Гомера. Уже в древности вопросы об авторе, месте и времени появления гомеровских поэм



были лишены всякой определенности. Может быть, только до Геродота греки считали Гомера действительным автором обеих поэм и даже всего цикла.

1) Фантастичность биографии. Имеющиеся 9 античных биографий Гомера полны вымыслов и являются позднейшей подделкой. Так, например, биографии Гомера, подписанные именами известных писателей, историка Геродота и философа Плутарха, противоречат тому, что говорят о Гомере сами Геродот и Плутарх. Было бы излишне здесь излагать и анализировать все эти биографии Гомера, построенные на разного рода фантастических комбинациях и домьслах<sup>1</sup>. Для нас, может быть, имело бы некоторое значение указание наиболее древних и наиболее наивных из этих фантастических представлений о жизни Гомера, которых не успела коснуться еще никакая рефлексия.

2) Укажем наиболее древние черты из биографий. К числу таких представлений надо отнести сообщение Пиндара и Стесимброта о родителях Гомера: это — река Мелет и нимфа Крефеида в Смирне. С этим сообщением гармонирует и свидетельство Страбона (XIV, 1, 37) о наличии в Смирне целого культа Гомера. Точно так же одним из древних мнений является и мнение о его жизни на Хиосе, где был, как сказано, особый род гомеридов, являвшихся распространителями произведений Гомера. В Гомеровских гимнах (1, 172 сл.) мы читаем:

«Муж слепой, обитает на Хиосе он каменистом,

Лучшие песни его и в потомстве останутся дальнем».

Однако тот вывод из этого, что Гомер не только жил, но и родился на Хиосе, является уже позднейшим домьслом.

К числу древних сказаний о Гомере надо относить и сообщения о смерти и погребении Гомера на маленьком острове Иосе около Феры. Все прочее есть позднейшие вымыслы и домьслы, характерные не столько для образа самого Гомера в античности, сколько для творцов этого образа.

3) Формулируем традиционный образ Гомера у греков. Этот традиционный образ Гомера, существующий уже около 3000 лет, если отбросить всякие псевдоученые вымыслы позднейших греков, сводится к образу слепого и мудрого (а, по Овидию, еще и бедного), обязательно старого певца, создающего замечательные сказания под неизменным руководством вдохновляющей его музы и ведущего жизнь какого-то странствующего рапсода. Подобные черты народных певцов мы встречаем и у многих других народов, и потому в них нет ничего специфического и оригинального. Это самый общий и самый распространенный тип народного певца,

<sup>1</sup> С этими биографиями Гомера желающие могут ознакомиться по работе Ф. Ф. Соколова «Гомеровский вопрос» (Труды Ф. Ф. Соколова, Спб., 1910, стр. 13—27).

наиболее любимый и наиболее популярный у разных народов. В связи с этим, может быть, надо толковать и самое имя «Гомер», являющееся, вероятно, не чем иным, как персонификацией одной или нескольких черт из формулированного нами сейчас образа народного певца. Эфор толковал это имя как *Ho tē hogōn*, т. е. «невидящий», т. е. как «слепой»; G. Curtius — как «слагатель»; К. Мюлленгоф — как «общающийся», «товарищ».

б) Время жизни Гомера Гелланик и псевдоплатарховский биограф Гомера относили к Троянской войне (1196—1183), т. е. к началу XII в.; Кратес, заведующий Пергамской библиотекой — ко времени 80 лет спустя после этой войны, т. е. к концу XII в.; Эратосфен — ко времени 100 лет спустя после Троянской войны, т. е. к XI в.; Аристотель и Аристарх (II в. до н. э.) — ко времени основания ионийских колоний (1044), т. е. 140 лет спустя после Троянской войны, к XI в.; Аполлодор — 100 лет спустя после этого, т. е. к X в.; Геродот II, 145, ср. II, 53 — спустя 400 лет после Троянской войны, т. е. к VIII в. (также Фукидид I, 3, 3) — как и некоторые — к началу Олимпиад (776). Многие ориентировали Гомера вокруг времени Гесиода, которое тоже в точности неизвестно; ко времени до Гесиода относили Гомера Ксенофан, Гераклид Понтийский, Филохор и другие; ко времени самого Гесиода — Ферекид, Гелланик, Геродот (II, 53), Варрон и др.; ко времени после Гесиода — Акций, Филострат и, может быть, уже Симонид и Эфор. Гомера относили и к веку Ликурга, т. е. тоже к VIII в., Эфор и др. Историк Феопомп, отождествляя киммерийцев, в «Одиссее», XI, 12—19 с исторически известными киммерийцами, относит Гомера к веку Архилоха и Гигеса, т. е. к VII в. Наконец, иные считали Гомера даже учеником историка и географа Аристея Проконесского, т. е. относили к первой пол. VI в. Таким образом, сами греки относили жизнь Гомера ко времени от XII до VI в.

в) Место рождения Гомера также вызывало самые безнадежные разногласия. Впоследствии была даже эпиграмма, перечислявшая семь городов, которые претендовали быть родиной Гомера (Смирна, Хиос, Колофон, Итака, Пилос, Аргос, Афины). Но их было еще больше. В этих мнениях очень прозрачно выступают политические и патриотические тенденции (некоторые ионийские роды, например, прямо возводили себя к Гомеру; упомянутого Аристея выдвигали киприйцы). Разнообразие мнений о месте рождения Гомера в эллинистические времена доходило до того, что его считали и вавилонянином, и сирийцем, и египтянином, и римлянином. Все это позднейшие комбинации, которые сами свидетельствуют о своей несостоятельности.

г) Произведения Гомера. О произведениях Гомера у греков также знали мало. Каллин, которому принадлежит вообще первое упоминание о Гомере, называет его автором «Фиваиды», что справедливо могло служить подтверждением для тех,



кто отрицал за Гомером авторство «Илиады» и «Одиссеи». Первоначально вообще все циклические поэмы приписывались Гомеру. Геродот (II, 117) уже проявляет некоторый критицизм, полагая, что «Киприи» не принадлежали Гомеру, поскольку в них Парис едет в Трою три дня, а по Гомеру (Илиада VI, 291) — очень долго. В другом месте (IV, 32) Геродот сомневается относительно эпигонов. В IV в. уже довольно хорошо научились понимать отличия Гомера от цикла, и лучшим образцом этого является Аристотель (Poet. 23). В александрийские времена Ксенон и Гелланик приписывали обе поэмы разным авторам (за что этих ученых прозвали «разделителями»). Аристарх приписывал Гомеру обе поэмы, а другие относили их к разным возрастам его жизни. Однако уже Платон (Hipp. min. 363 b) и Аристотель (Poet. 24) прекрасно понимали стилистическую разницу обоих гомеровских поэм.

Все это, однако, уже далеко выходит за пределы популярной традиции о Гомере в античности и граничит уже с критическим подходом.

#### 4. Античная критика о Гомере.

а) Порицатели Гомера. Первое интересное явление, с которым мы встречаемся в области гомеровской критики и встречаемся очень рано, — это строгое порицание Гомера с точки зрения религии и морали, возникшее как результат высокого развития культурного самосознания в период классики. Уже в VI и V веках многих корбило легкомыслие Гомера и выступление у него богов и героев с многочисленными человеческими слабостями и даже пороками, что было несовместимо с углубленным религиозно-философским сознанием данной эпохи.

Пифагорейцы и орфики известны как главные порицатели Гомера, а через них это стремление порицать переходило и к другим представителям философской мысли. Ксенофан (В 11 Diels<sup>4</sup>) писал: «Все, что есть у людей бесчестного и позорного, приписали богам Гомер и Гесиод: воровство, прелюбодеяние и взаимный обман» (ср. В 12 и А 11). Гераклит (В 42) «говорил, что Гомер заслуживает изгнания из общественных собраний и наказания розгами». Платон (R. P. II 377 D — 378 D) считает весьма худой ложью мифы Гомера и Гесиода о богах, вроде борьбы Урана и Кроноса, закования Геры Гефестом или низвержение Гефеста с неба самим Зевсом. Гомер, по Платону (там же X 598 E — 600 E), умеет хорошо изображать жизнь, но ничего в ней не понимает и ничему не может в ней научить, т. что никто не сделает его своим законодателем, полководцем или воспитателем. От Платона в порицании Гомера не отставал даже и Эпикур (фрг. 228 Usen.).

Но Гомера порицали не только философы. Прославился своим горячим осуждением Гомера ритор Зоил из Амфиполиса в начале IV в. до н. э., написавший против Гомера сочинение в 9 книгах под названием «Бич против Гомера».



б) Почитатели Гомера. Конечно, не было недостатка и в почитателях Гомера, несмотря на известное несоответствие этого последнего уровню дальнейшего развития цивилизации. Известно о некоем Феагене Регийском, что он еще во времена Камбиза выступал в защиту Гомера и был первым писателем, подвергшим Гомера обсуждению. Разные неловкости у Гомера обходили путем аллегорического их толкования. Это находим у Анаксагора, Метродора Лампсакского, Стесимброта Фасосского. Против философов защищал Гомера Деметрий Фалерейский. Особенно прославились в аллегорическом истолковании Гомера как и всей древней мифологии вслед за киником Антисфеном стоики — Филодем, Зенон, Клеанф, Хрисипп, Кратет Молосский, Гераклид Понтийский. Другие сократики отнюдь не разделяли этого аллегорического метода, как это можно видеть из разных мест Ксенофонта и Платона. Аллегорический метод не исчезал в течение всего эллинизма, дожидаясь до неоплатоников и превратился у них в целую систему философии и мифологии, где он, строго говоря, уже перестал быть внешним аллегоризированием и превратился в основное орудие тогдашней диалектики. И вообще последние столетия античности отличаются стремлением спасти Гомера и как поэта и как отца философов — тенденция, которая ярко выявила себя уже в век греческого Возрождения (Максим Тирский, Дион Хризостом) и которая дает себя чувствовать во всей позднейшей орфической литературе и многочисленных цитатах из Гомера у неоплатоников и в Халдейских оракулах. Порфирию принадлежит целый трактат «О пещере нимф», в котором этот философ подвергает философско-символическому толкованию известный нам из XIII песни «Одиссеи» образ пещеры на Итаке (правда, весьма загадочный). Оратор же IV в. н. э. Фемистий (Orat. 20) прямо называет Гомера «праотцем и основоположником рассуждений Платона и Аристотеля».

в) Ученая критика. Одним из самых ранних поэтов и грамматистов, работавшим над текстом Гомера, был писатель V в. до н. э. Антимак Колофонский. Но если мы захотели бы представить себе в точности, как занимались Гомером позднейшие античные филологи, а именно александрийцы, то наилучшим материалом для этого могла бы послужить XXV глава «Поэтики» Аристотеля, где с педантической подробностью рассматриваются всякие возможные подходы к тексту писателя в целях их толкования или исправления.

Здесь нужно упомянуть знаменитые имена александрийских ученых, потрудившихся над толкованием, исправлением и изданием гомеровского текста, это — Зенодот Эфесский, Аристофан Византийский и Аристарх Самофракийский. Первый из них разделил «Илиаду» и «Одиссею» каждую на 24 песни и отличался большой смелостью в исправлении текста Гомера, доходя до вычеркивания целых стихов. Второй известен своей осмотри-

тельностью, осторожностью и большой филологической проницательностью. Третий заново издавал Гомера, определял подложные места в нем и, подходя критически, устанавливал текст. В венецианской рукописи Гомера можно найти также схолии из Аристоники, Дидима, Геродиана, Никанора. Изданий Гомера в античности было вообще немало. Его издавали и города и частные лица (так, например, известно, что Аристотель издал Гомера для своего знаменитого ученика Александра Македонского).

Несмотря на тщательность работы александрийских ученых, в настоящее время она расценивается во многих отношениях не очень высоко ввиду того, что эти ученые хотели во что бы то ни стало сделать Гомера ясным, понятным, общедоступным и вполне совершенным поэтом, удаляя из него все архаическое, непонятное и противоречивое. Это в значительной мере снижает достоинство их работы над Гомером, давая в наши руки подчищенного и выправленного писателя, хотя в других отношениях проделанная ими работа еще до настоящего времени остается ценной и нужной.

г) Аристотель о Гомере. В заключение мы хотели бы привести некоторые мысли из Аристотеля, в которых знаменитый философ, как нам кажется, формулирует общее отношение античности к Гомеру, хотя и глубоко критическое, но положительное и даже восторженное.

В главе XXIV своей «Поэтики» он пишет (перев. Новосадского): «Гомер и во многих других отношениях заслуживает похвалы, но в особенности потому, что он единственный из поэтов прекрасно знает, что ему следует делать». И далее: «... и нет у него ничего нехарактерного, а все имеет свой характер». В «Этике Никомаховой» III, 5 Аристотель утверждает, что Гомер в своих поэмах воспроизводил древнюю общественно-политическую жизнь (ср. также фрз. 154) и, следовательно, характерное у него касалось человеческой жизни в целом. Имея в виду Гомера, Аристотель также пишет в «Поэтике» (та же гл.): «В эпосе нелогичное незаметно, а удивительное приятно». Поскольку же Гомера часто обвиняли в ложном изображении жизни, Аристотель отводит это обвинение следующим образом: «Гомер прекрасно научил и других, как следует говорить ложь: это неправильное умозаключение... Невозможное, но вероятное следует предпочитать тому, что возможно, но невероятно... Так, несообразности в «Одиссее», в рассказе о высадке (на Итаке), очевидно, были бы недопустимы, если бы это сочинил плохой поэт; но тут наш поэт другими достоинствами сглаживает нелепое, делая его приятным».

Таким образом, Аристотель стоит выше всяких отдельных противоречий или несообразностей у Гомера, но относится к нему прежде всего с эстетической точки зрения, ценя в нем художественный реализм, и притом сознательный реализм, т. е. изображение того, что является «характерным» для жизни, а



также и того, что кроется в ней в виде «возможности» и что развертывается поэтом в художественную действительность. Нам кажется, что в античности не было более глубокого и трезвого отношения к Гомеру, чем то, которое мы находим у Аристотеля, и что в основном это и есть последнее слово о Гомере самой античности. Заметим при этом, что у Аристотеля нет ни малейшей склонности аллегоризировать; и это видно не только по соответствующим главам из «Поэтики», где он касается Гомера, но и из тех многочисленных толкований Гомера, о которых мы можем судить по многочисленным фрагментам из его сочинения «Трудные места из Гомера» (фрг. 142—179 по изданию фрагментов В. Розе). Аллегористика, правда, не была лишена больших достоинств, поскольку она многое подчеркивала такое, что без нее оставалось непонятым или неясным. Тем не менее непосредственно эстетический подход к Гомеру и анализ его художественных методов, конечно не могла заменить никакая аллегористика. Наиболее глубоким исследователем Гомера именно с этой стороны и оказался Аристотель.

### III. ГОМЕР В НОВОЕ ВРЕМЯ.

1. Гомеровский вопрос на Западе до Вольфа. До Ф. А. Вольфа, известного немецкого филолога (конец XVIII в.) весь культурный мир продолжал видеть в Гомере единоличного автора обеих поэм. Раздавались отдельные случайные скептические голоса, но они, не приводя никаких научных оснований, тонули в общепризнанных мнениях. Таково было во Франции мнение Добиньяка (1715) о том, что Гомер — выдумка, в Италии — Джамбатисто Вико (1730) считал, что Гомер — собирательное имя для многих поэтов и поколений, в Англии — Роберт Вуда (1769) отрицал письменность для эпохи Гомера.

2. **Фр. -Авг. Вольф** своим исследованием «Введение в Гомера» (1795) настолько заострил вопрос о личности Гомера, что после него возникла по гомеровскому вопросу огромная литература.

По Вольфу, поэмы появились в X в., когда не существовало никакой письменности. Но даже и после записи текст все еще подвергался разнообразным переделкам со стороны ученых и критиков.

В «Илиаде» и еще больше того в «Одиссее» мы находим вполне определенное художественное единство, но его не было сначала, оно — результат позднейшей обработки.

Самую личность Гомера Вольф не отрицает и даже соглашается допустить его авторство для большинства песен. Но он отказывается определить, где, когда и как действовал Гомер и где действовали другие поэты.

В этих рассуждениях Вольф не был вполне безупречен: если, по Вольфу, надписи на камне не старше VII в., то ничего не ме-



шало быть раньше того письму на мягком материале; сношения греков с финикийцами, у которых алфавит был уже в начале 1-го тысячелетия, тоже делают возможным более раннее появление письменности. В новейшее время Н. I. Logimer в своей статье «Гомер и искусство письма. Обзор мнений с 1713 по 1939» (*American Journal of Archaeology*, 1948, 52, стр. 11—23) устанавливает появление алфавита в Греции между 780—750 гг. до н. э., а также пишет о еще более раннем финикийском использовании папируса. Наконец, в настоящее время общеизвестна крито-микенская письменность, от которой так или иначе могли идти нити и к Гомеру. О новейших открытиях в этой области трактует С. Я. Лурье в своей работе «Язык и культура Микенской Греции», М., 1958. Вольф слишком увлекался реакцией против т. н. ложно-классицизма. И тем не менее чувство художественного единства в поэмах Гомера делало теорию Вольфа довольно широкой в противоположность его многим неуверенным подражателям.

**3. Гомеровский вопрос после Вольфа.** Труднообозримая огромная литература по гомеровскому вопросу после Вольфа представлена следующими направлениями.

а) Теории индивидуального творчества. Одним из первых результатов теории Вольфа явилось стремление дробить цельного Гомера на то или другое число не связанных или плохо связанных между собою песен, откуда возникла т. н. теория малых песен, принижавшая и даже совсем уничтожавшая работу первоначального поэта и сводящая поэмы на ряд не связанных между собою песен. Так, К. Лахман (1837—1841) считает XXIII—XXIV песни, не принадлежащими «Илиаде», принимает XVIII—XXII песни за отдельную песнь, а I—XVII делит на 15 различных песен. А. Кехли (1850—1859), тоже производящий деление «Илиады» на 16 песен (IX и X песни выкидываются как чуждые), уже относит отдельные песни к общему циклу, чем несколько смягчает теорию Лахмана.

Далее возникает «теория зерна», в которой признается большое значение первоначального поэта, а не простое тяготение к общему мифологическому циклу. Так, Готфрид Герман (1839) выдвигает учение о «первоначальной Илиаде», которая положила твердые пределы и образцы для накопления новых эпизодов.

«Теория зерна» необходимым образом приходила к признанию ряда последовательных авторов. Получался некоторого рода компромисс между «теорией малых песен» и теорией «единоличия». Дж. Грот (1842) мыслит первоначальную «Илиаду» в виде «Ахиллеиды», в нее входили I, VIII, XI—XXII песни, к которым прибавились впоследствии песни II, VII, X, таким путем и составила «Илиада». Песни IX, XXIII—XXIV были, по Гроту, добавлены уже после соединения указанных выше песней в одно целое (X и IX — действительно, поздние песни; VIII же едва ли

входила в начальную «Илиаду», поскольку она представляет собою единое целое с, несомненно, позднейшей IX песнью). В. Крист (1875—1884) также считает, что к первоначальной поэме о ссоре царей (и далее до смерти Патрокла) сделано впоследствии четыре добавления (II—V; V—VI; VII—IX и др.; и еще ряд крупных и мелких вставок, как например о Фениксе в IX и X, приготовление щита в XVIII, каталог кораблей во II песни). Эта теория переходила в т. н. теорию компиляции, когда составные элементы поэм мыслились более обширными и когда допускался некоторого рода редактор, объединявший эти обширные отрывки, подобно историку, захотевшему создать нечто целое из имеющихся у него обширных материалов.

К теоретикам этого типа надо отнести А. Кирхгоффа (1859—1879) и У. Виламовиц-Меллендорфа (1884), писавших об «Одиссее» (по первому, хронологический порядок возникновения частей «Одиссеи», это — от Калипсо до Итаки, потом — на Итаке, потом Телемахиды и путешествия Одиссея до Калипсо; по второму же, более древняя часть — V—XIV, следующая — Телемахиды и затем — победа над женихами). Сюда можно отнести русского исследователя С. Шестакова (1892, 1899).

Реакция против дробления Гомера на то или иное количество индивидуальных авторов не заставила себя долго ждать. Г. В. Нич (1830—1837) опровергает мнение Вольфа о несовершенстве письма до Писистрата, о его невозможности до VII в., до записи законов. К. О. Мюллер (1841, 1882—1884), не исключая заимствования у более древних поэтов, приписывал обе поэмы Гомеру, а противоречия считал поздними вставками. Решительным сторонником единства является Ф. Ф. Соколов (1868).

Теория индивидуального творчества кульминирует у Б. Низе (1882), исключаящего всякое «народное» творчество и сводящего весь эпос только на одно искусственное на том основании, что в поэмах народ нигде не является автором, что песни поются не о народе, но о лучших из народа, что язык Гомера искусственный, условный, на нем никто никогда не говорил, что никакого троянского мифа не было до создания этих поэм и что ненародных авторов могло быть, вообще говоря, немало.

Таким образом, вопрос об авторстве Гомера уже к середине XIX в. решался в свете всевозможных, самых различных теорий.

Однако оставалась неиспользованной еще одна весьма плодотворная позиция — это теория коллективного творчества.

б) Теории коллективного творчества. В самой общей форме теория коллективного творчества дана у Л. Эргардта (1894), считающего все противоречия в эпосе не вставками, но свойством реально развивающегося эпоса и полагающего, что никакой поэт не обрабатывал тут народных сказаний, что народное творчество тут шло непрерывно и закономерно, без внезапных скачков, от «идеального» единства в зародыше-



вом состоянии к внешнему единству. Это теория органической эволюции.

Известный исследователь А. Фикк (1883—1886) является весьма талантливым представителем теории языковой миграции. Исходя из наличия в языке Гомера большого количества эолийских элементов, Фикк предполагал, что вся «Илиада» была вначале составлена только на эолийском диалекте и что на ионийский диалект она была переведена только в дальнейшем в связи с племенными перемещениями греков. Фикк произвел гигантскую работу, переведя всю «Илиаду» и «Одиссею» целиком на эолийский диалект в целях установления первоначального текста поэмы. Эта гигантская работа произвела сильное впечатление в ученом мире, но все-таки мнение Фикка в науке не удержалось и встретило весьма основательную критику. Оказалось, что Фикк допускал в своем переводе огромные натяжки, коренным образом меняя традиционный гомеровский текст. Выяснилось, что ни о каком сознательном переводе с одного диалекта на другой не могло быть и речи и что он немыслим ни лингвистически, ни культурно-исторически. Поэмы Гомера не были буквально и механически переведены, но они с самого начала были созданы именно на этом смешанном диалекте, что, правда, нисколько не мешает самому факту появления подобного рода сказаний на эолийском диалекте, послужившем основой для теперешнего вида гомеровских поэм. Нам кажется, Фикк безусловно доказал существование эолийской основы гомеровских поэм. Но только вместо механического перевода тут нужно мыслить совершенно новое ионийское творчество на эолийской основе и творчество органическое. В настоящее время надо отказаться от разыскания тех или иных эолийских частей в эпосе, а что касается отдельных эолийских элементов, то их нужно считать не чем иным, как только более или менее случайными рудиментами давно преодоленной старины.

Г. Меррей (1907—1934) говорит уже и о культурно-племенной миграции. Однако гораздо больший интерес имеют те работы по гомеровскому вопросу, которые хотят совместить элементы коллективного творчества с элементами творчества личного.

в) Синтетические теории. Ряд исследователей стремится объединить индивидуальную и коллективную точку зрения, давая, например, теорию, весьма основательную, так называемых напластований. П. Кауэр (1895, 1921—1923) изучает различные наложения в тексте (редакция александрийцев, изменения от переписчиков и изменения под влиянием ионийского диалекта первоначальной эолийской основы), а также и наложения в содержании (доэолийский поход Агамемнона под Трою, эолийское движение греков из северной Греции к берегам Тевфрании, Лидии, Тенедоса, Лесбоса, фессалийский миф об Ахилле, кентаврах, Хироне и, наконец, период троянской колонизации с о. Лесбоса с мифом о Трое, как он известен по «Илиаде» и



«Одиссее»). Кауэр изучает и напластования в религиозных представлениях: боги сначала невидимы, потом являются в человеческом образе, потом непосредственно в божественном. Противоречия, по Кауэру, имеют своим источником не только многоличное авторство, но и намеренное отклонение с художественными целями и бессознательное уклонение вследствие художественных недостатков, а также сознательное подражание древним образцам.

Интересно также исследование, например, К. Роберта (1901), рассуждающего о происхождении «Илиады» на основании археологических и лингвистических данных. Среднюю, компромиссную позицию занимает У. Виламовиц-Меллендорф в работе от 1916 г. — «Илиада и Гомер».

Наконец, на почве того же объединения индивидуального и коллективного органического единства у Гомера в современной западной науке можно отметить сильную тенденцию к унитаризму (теории единоличия) — таковы работы Г. Финслера (I—III, 1908—1924), Э. Бете (1914—1927) с отнесением к поздней эпике автора «Илиады» к VI в. и «Одиссеи» к середине VI в., Дж. Скотта (1921) и Е. Шварца (1924) и др.

Так, по Финслеру, гениальный поэт, носивший в древности имя Гомера, дал основной замысел «Илиады» в виде идеи гнева Ахилла и развил его в целую поэму, воспользовавшись ранее существовавшими троянскими сказаниями, причем позднейшие вставки ничего существенного в поэме не изменили.

И вообще современный унитаризм имеет мало общего с той прежней и наивной теорией единоличия, которая не была вооружена всеми тонкостями лингвистического, археологического, этнографического, культурно-исторического и эстетического анализа. Современный унитаризм не отрицает ни основной значимости народного творчества, ни бесконечно разнообразных вековых напластований в эпосе, ни участия разнообразных поэтов и редакторов, ни вообще всей проведенной раньше аналитической работы над Гомером. Кроме того, современный унитаризм представлен с весьма разнообразными оттенками и взаимными переходами отдельных теорий, так что иной раз даже трудно определить, к чему ближе тот или иной исследователь, к теории ли отдельных песен, к теории ли зерна или компиляции, к теории ли абсолютного единоличия. Если брать теории относительно единоличия, то, например, Виламовиц (1916, 1920) защищает некоторого рода унитарно-компиляционную точку зрения, в то время как упомянутый выше Нич защищал точку зрения, которую можно назвать унитарно-интерполяционной. Если же сосредоточиться на теориях абсолютного единоличия, то это единоличное авторство Гомера наш Ф. Ф. Соколов понимал в плане общекультурного и сюжетного единства, Д. Мюльдер (1910) — в плане историко-литературного единства, Дж. Скотт и англо-американские унитаристы — больше в плоскости теоретико-ли-

тературной и языковой, а Э. Дреруп (1921) — в плоскости эстетической.

**4. Новейшие работы по Гомеру.** Главнейшую литературу по Гомеру до 1929 г. можно найти у W. Schmid, O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, München, 1929, стр. 192—195. Литература о Гомере, вообще говоря, — это безбрежное море. Работы о Гомере после войны появляются в очень большом количестве. Их обзор, классификация и анализ должны составить предмет целого большого тома о Гомере. В нашем последующем изложении мы нередко пользуемся этой литературой в разных специальных вопросах, причем в своем месте делаются у нас и точные ссылки.

Сейчас мы обратили бы внимание на ценные исторические концепции Гомера, даваемые во французских работах A. Severyns, *Homère*, I—III, Brux, 1945—1948 и E. Mireaux, *Les poèmes homériques et l'histoire grecque*, I—II, Paris, 1948—1949 (во втором томе — интересные материалы о Гомере в связи с борьбой греческих городов в VII—VI вв. до н. э. за освоение новых торговых путей). Волнующий всех со времен Шлимана вопрос об отношении Гомера к крито-микенской культуре породил огромную литературу, из которой мы укажем только новейшие труды.

— M. P. Nilsson. *Homer and Mycenae*, Lond. 1933. R. Hampe, *Die homerische Welt im Lichte der neuen Ausgrabungen* (в сборн. *Vermächtnis der alten Kunst*, Heidelberg, 1950, стр. 11—70, Nestor), P. Ortmayr. *Phaistos auf Kreta: die Stadt der Phäaken*. Bote von Seitenstetten, 1954, 31, стр. 55—62. H. L. Lorimer. *Homer and the Monuments*, Lond. 1950. Важен и общий обзор работ по крито-микенской культуре, очень много дающей для Гомера и сделанный F. Schachermeyr'ом в статье «Die ägäische Frühzeit» (*Anzeiger f. d. Altertumswissenschaft*, Wien, 1951, IV, 1, стр. 5—30). О связи Гомера с Востоком трактуют W. F. Albright. *Some Oriental Glosses on the Homeric Problem*. *Amer. Journ. Arch.* 1950, 54, стр. 162—167, и G. M. A. Hanfmann. *Archeology in Homeric Asia Minor*. *Am. Journ. Arch.* 1948, 52, стр. 135—155. A. Lesky. *Griechischer Mythos und Vorderer Orient*. *Saeculum* 1955, 6, стр. 35—52; F. Dirlmeier, *Homerisches Epos und Orient*. *Rhein. Mus.* 1955, 98, стр. 18—37. Реальность троянской войны оспаривает R. Carpenter, *Folk Tale, fiction and saga in the Homeric Epics*. Calif. 1946. Наоборот, энергичное утверждение этой реальности мы находим в работе P. E. Santangelo. *Pagine de linguistica e di critica letteraria*, Milano, 1950. Средиземноморскую подпочву содержания «Одиссеи» вскрывает G. Patroni, *Commenti mediterranei all' Odissea di Omero* (Pubbl. d. Fac. di lett e di Filos. dell' Univ. di Pavia IV, Milano, Marzorati, 1950, стр. 597). Общий исторический очерк эпохи Гомера у W. Schadewaldt. *Homer und sein Jahrhundert* (помещено в указанном ниже сборнике этого автора, стр. 87—129).

Что касается авторства Гомера, то и в настоящее время нет недостатка ни в сторонниках множественных авторов, ни в сторонниках единоличия Гомера. Из плюралистов в отношении «Илиады» можно указать Шварца (1918), Петерсена (1920), Дамса (1924), Вендинга (1927), Рютера и Смита (1929). Из новейших защитников аналитической теории укажем следующих. Von der Mühl. *Kritisches Hypomnema zur Ilias*, Schweiz. Beitr. zur Altertumswiss. 4. Basel. 1952. R. Merkelbach. *Die pisistratische Redaktion der homerischen Gedichte*. *Rhein. Mus.* 1952, 85, стр. 23—47. S. Laser. *Zu einer Vorlage der Hectoros anairesis im X der Ilias*. *Hermes*, 1952, 80 стр. 372—376.



B. Marzullo, *Il Problema Omerico*. *Il Pensiero storico* 37, Firenze, 1952. A. Heubeck, *Der Odyssee-Dichter und die Ilias*. Erlangen, 1954 (о принадлежности обеих поэм разным авторам). Старая теория исторических напластований, которая проводилась многими исследователями (и прежде всего П. Кауэром с 90-х гг.) на новых основаниях проводится в работе W. Theiler. *Die Dichter der Ilias*, *Festschrift für E. Tièche*. Bern, 1947, стр. 125—167. О разных типах переработки и редактирования «Одиссеи» говорят: P. v. Mühll. *Die Dichter der Odyssee*, 68 *Jahrb. d. Ver. Schw. Gymnasiallehrer*. Aarau, 1940; F. Focke, *Die Odyssee*. *Tüb. Beitr.* 37 *Stuttg.* 1943; W. Schadewaldt. *Die Heimkehr des Odysseus*. Berl. 1946 (*Taschenbuch für junge Menschen*, 117—224); K. Reinhardt. *Von Werken und Formen, Vorträge und Aufsätze*, Godesberg, 1948 (*Das Parisurteil, Homer und die Telemachie*, 37—51) *Die Abenteuer der Odyssee* (52—162). W. Theiler. *Vermutungen zur Odyssee*, *Mus. Helv.* 1950, 7, стр. 102—122; R. Merkelbach, *Untersuchungen zur Odyssee*. *Zeitemata* 2, Münch. 1951.

Яркими унитаристами являются: А. Северин (ук. соч.), М. Nilsson. *Номег*, и *Мусенае*, 1933; F. Robert. *Homère*, 1950. Анализ этих трудов в указанной нами ниже работе Губа. С унитарных позиций написаны также следующие работы: R. v. Schelina. *Patroklos. Gedanken über Homers Dichtung und Gestalten*. Basel, 1943; J. Ingalls. *Structural unity of the Iliad*. *Class. Journ.* 1947, 42, стр. 399—406. F. M. L. A. Post, *From Homer to Menander. Forces in Greek poetic fiction*. Calif. 1951. W. Schadewaldt. *Die Wandlung der Homerbildes in der Gegenwart*. Universitas, 1952, 7, стр. 233—240. Обзор унитарных пониманий Гомера можно найти в работе F. M. Combellack. *Contemporary unitarians and Homeric originality*. *Americ. Journ. Phil.* 1950, 71, стр. 337—364. Среднюю позицию занимают следующие авторы. — P. Mazon. *Introduction à l'Iliade*. Par. 1948; H. J. Mette. *Der Pfeilschuß des Pandaros. Neue Untersuchungen zur «Homerischen» Ilias*. Mit einer Übersetzung der *Ilias* 3—7. Halle, 1951. Fr. Focke. *Zum I der Ilias*. *Hermes*, 1954, 82, стр. 257—287. В отношении «Одиссеи» крупнейший французский исследователь В. Берар (1924, 1925, 1931), исходя из анализа противоречий этой поэмы, конструирует три звена «Одиссеи», последовательно примыкавших одно к другому (Рассказы у Алкиноя, путешествие Телемаха, месть Одиссея). Указанный выше фон дер Мюллер приходит к установлению двух авторов «Одиссеи». Унитаристом является G. Germain, *Génèse de l'Odysée*, Paris. 1954. В современной науке о Гомере нет недостатка и в старых «теориях зерна», хотя уже на новых основаниях. Упомянем Н. Pestalozzi. *Die Achilleis als Quelle der Ilias*. Erlenbach-Zürich. 1945. Представлена и своеобразная теория малых песен. Назовем Е. Howald. *Die Dichter der Ilias*, Erlenbach-Zürich, 1946. W. Kraus, *Meleagros in der Ilias*. *Wien. Stud.* 1948, 63, стр. 8—21. P. Wiesmann. *Die Phoinix-Novelle. Programm der Kantonsschule Chur*. 1947/48. L. A. Mac-Kay. *The wrath of Homer*. Toronto, 1948. Th. Kakridis. *Homeric Researches*, *Acta Reg. Soc. Hum. Litt. Lundensis*, 45. Lund. 1949. A. Heubeck. *Studien zur Struktur des Ilias*, *Gymnasium Fridericanum*. Erlangen. 1950, стр. 17—36. Fr. Pfister. *Studien zum hom. Epos*. *Würz. Jahrb. f. d. Altertumsw.* 1948, 3, стр. 137—162 («Илиада» возводится к героическим песням балладного характера микенского времени). C. Jachmann. *Homerische Einzellieder*. *Symbola Coloniensia* Jos. Kroll. sexag. oblata. Köln. 1949, стр. 1—70. E. Howald. *Sarpedon*. *Mus. Helv.* 1951, 8, стр. 111—118.

Среди работ, рассматривающих Гомера с точки зрения поэтической и эстетической аметим: S. E. Bassett. *The Poetry of Homer*, Calif., 1938; W. Schadewaldt, *Iliasstudien*. Leipz. 1938 (Одна из основательнейших работ современного гомероведения). Его же *Von Homers Welt und Werk*. Leipz. 1944<sup>1</sup>, *Stuttg.* 1952<sup>2</sup>, M. Riemschneider, *Homer. Entwicklung und Stil*. Leipz. 1950 (ср. ниже стр.) C. M. Bowra. *The comparative study of Homer*. *Americ. Journ. Arch.* 1950, 54, стр. 184—192 (интересное перечисление главнейших особенностей устной народной поэзии, в частности, с применением к Гомеру). Обширный обзор техники героического эпоса на основе сравнитель-



ного метода мы находим у того же М. Бовра (M. Bowra. Heroic Poetry, Lond. 1952). Бовра изучил эпос тридцати народов, привел массу не изданных в Англии материалов, анализирует наиболее древние формы героического эпоса, изучает фантастические и реалистические элементы и, наконец, находит общие черты в эпосе разных народов, создавая тем самым весьма интересный и широкий фон для изучения героизма у Гомера. Для предварительного изучения Гомера книгу эту приходится особенно рекомендовать. Н. N. Porter. The early Greek Hexameter. Yale Class. Stud. 1951, 12, стр. 63. Особенного внимания заслуживают работы, исследующие «геометрический стиль» Гомера. Сюда относятся R. Stählin. Der geometrische Stil in der Ilias. Philologus, Bd. LXXVIII стр. 280, 1922; J. L. Myres. The Pattern of the Odyssey. Journ. Hell. Stud. 1952, 72, стр. 1—19 (наблюдение над композицией «Одиссеи» при помощи «тройных делений»). Его же The structure of the Ilias, illustrated by the speeches. Journ. Hell. Stud. 1954, 74, стр. 122—141.

Большой популярностью пользуется в науке проблема об отношении Гомера к изобразительным искусствам. Значение этой проблемы, как мы не раз убедимся ниже, огромное не только для анализа гомеровских образов, но и для установления всей гомеровской хронологии. Кроме указанной выше работы Н. Lorimer'a, можно указать следующие. — W. den Boer. Le rôle de l'art et de l'histoire dans les études homériques contemporaines. L'antiquité classique, 1948, 17, стр. 25—37; Ch. Picard Sur le travail poétique d'Homère. Mél. Grégoire. Ann. de l'inst. de phil. et d'hist. Orient. et Slav. 1949, 9, стр. 439—502; F. Chamoux. Un souvenir minoen dans les poèmes homériques: les acrobates crétois. L'information littéraire, mars/avril 1949; J. L. Myres, Homeric Art. Ann. of the Br. School at Athens, 1950, 45, стр. 229—260; J. van Ortheghem. La danse minoenne dans l'Iliade (XVIII, 590—606). Et Glass. 1950, 18, стр. 323—333; D. H. F. Gray, Metal working in Homer, Journ. Hell. Stud. 1954, 74, стр. 1—15; R. Hampe. Das Parisurteil auf dem Elfenbeinkamm aus Sparta, Neue Beitr. zur klass. Altertumsw. Festschrift. B. Schweitzer. Stuttgart. 1954, 77—86. 2 Taf.; K. Bulas. New illustrations to the Iliad, Am. Journ. Arch. 1950, 54, стр. 112—118; R. Scheffold. Archäologisches zum Stil Homers. Museum Helveticum 1955, N 12. Имеет значение для художественного мастерства Гомера указанная выше работа Ф. Робера, особенно главы 1 и 4, относящиеся к характеристике человеческой личности и души. Список новейших работ по мифологии и религии у Гомера — см. ниже.

Идейная сторона творчества Гомера также разрабатывается в длинном ряде исследований, из которых приводим следующие. — Th. v. Scheffer. Die homerische Philosophie, Münch. 1921. (ниже стр.) K. Dienelt. Existentialismus bei Homer. Festschrift zur 250-Jahr-Feier des Bundesrealgymn. in Wien VIII, Wien, 1951, стр. 151—159; E. R. Dodds. The Greeks and the Irrational. Calif. 1951; H. Schrader. Götter und Menschen Homers. Stuttgart. 1952; H. Strasburger. Der Einzelne und die Gemeinschaft im Denken der Griechen. Hist. Zeitschr. 177/2, 1954, стр. 227—248; P. Aurelianus, O. F. M. Cap. (A. L. J. Raessens). De Verhouding van Godsdienst en Ethik in Homerus. Nijmegen. 1955; H. Schwalb, Zur Selbständigkeit des Menschen bei Homer. Wien-Stud. 1954, 57, стр. 46—64; O. Seel. Zur Vorgeschichte des Gewissens-Begriffes im altgriechischen Denken. Festschrift. Franz Dornseiff Leipz. 1953. стр. 291—319; H. Rahn. Tier und Mensch in der homerischen Auffassung der Wirklichkeit. Paideuma, 1953, 5 стр. 277—297, 431—480; E. Voegelin. The world of Homer. The Review of Politics (Univ. of Notre Dame Press, Indiana) 1953, 15, стр. 491—523; L. H. Van der Valk. Homer's Nationalistic Attitude. L'antiquité classique, 1953, 22 стр. 5—26; K. Bielohlavak. Das Heldenideal in der Sagen-dichtung vom troischen Krieg. Wien. Stud. 1953, 66, стр. 5—23; R. Herkenrath. Der ethische Aufbau der Ilias, 1928; R. Schaerer. La morale grecque dans Homère. Lausanne, 1934. R. Köstler, Homerisches Recht. Wien, 1950. Jul. Walter. Aesthetik des Altertums, Lpz. 1893 (где ряд страниц посвящен эстетике Гомера). A. Rüegg. Kunst und Menschlichkeit Homers. Einsiedeln, 1948. А. Ф. Лосев. Эстетическая терминология ранней греческой литературы («Уче-

ные записки Моск. гос. пединститута имени В. И. Ленина», 1954, т. 83, к эстетике Гомера относятся стр. 45—184).

Что касается языка Гомера, то, минуя бесчисленные прежние изложения, укажем на новейшую работу P. Chantraine. *Grammaire Homérique*, Paris, 1942<sup>1</sup>, 1948—1953<sup>2</sup>. Для исследования поэтического языка продолжает иметь значение обстоятельная работа К. Meister. *Homerische Kunstsprache*, 1921, а также статьи М. Парри, помещенные в Гарвардских исследованиях (*Harvard Studies*). Особенно интересна работа этого автора, посвященная гомеровским эпитетам, где подробно изучается значение в этом вопросе эпического стандарта и метрики, но в то же самое время с изучением большой авторской свободы Гомера и его способности выражать тончайшие оттенки поэтического сознания (работа эта излагается у Губа, о котором ниже). Весьма важные и тонкие наблюдения над поэтическим языком Гомера содержатся в указанной выше работе П. Мазона («Введение в «Илиаду»»), а также у G. P. Shipp. *Studies in the Language of Homer*. Cambg. 1953.

О Гомере и гомеровском вопросе в самом общем виде трактуют следующие работы. E. Bickel. *Homer. Die Lösung der homerischen Frage*. Bonn, 1949; H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. Phil. Monographs publ. by the Amerc. Philol. Ann. 13, Oxford, 1951 (к Гомеру относятся стр. 7—132); E. Beaulon. *Acte et passion du héros. Essai sur l'actualité d'Homère*. Neuchatel. 1948.

Что касается изданий Гомера, то очень компетентным и к тому же наиболее распространенным и доступным является Тейбнеровское издание, давно уже ставшее стереотипным, — *Homeri carmina* edd. Dindorf-Hentze I—II, Lips. 1930—1935. Новейшее критическое издание «Илиады», использующее все последние текстологические достижения, — *Homère. Iliade. Texte établi et traduit par P. Mazon*. Paris, t. I, 1937, II, 1938. Что касается «Одиссеи», то имеется издание — *The Odyssey of Homer*. Ed. by B. Stanford with general and grammatical introduction commentary and indices, I—II, Lond. 1950 (ценнейшие вступительные статьи, комментарии, индексы и новый критический текст). Ценным критическим изданием «Одиссеи», хотя и преследующим школьные цели, является — *Homeri Odyssea* ed. P. v. d. Mühll. Basileae, 1946.

Текстологическое изучение Гомера является целой огромной наукой, имеющей столетнюю давность. В настоящем изложении нет ни возможности, ни необходимости входить в обсуждение этой науки. Мы ограничимся только указанием новейших трудов в этой области: H. A. L. van der Valk. *Textual criticism of the Odyssey*, Leiden, 1949; G. M. Bolling. *The external evidence for Interpolation in Homer*, Oxf. 1925; Ero же *The athetized lines of the Iliad*. Linguistic Society of Am. at the Waverly Press, Inc. Baltimore, 1944; Ero же *Ilias Atheniensium. The Athenian Iliad of the sixth century B. C.* Publ. by the Am. Philol. Ass. With the cooperation of the Linguistic Soc. of Am. 1950. Последний труд представляет собою интересную попытку восстановить афинскую «Илиаду» без всех последующих интерполяций, причем автор выкидывает из нашей «Илиады» около 1000 стихов. J. Labarbe. *L'Homère de Platon*. Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, Fasc. CXVII, 1949 (текстологическое сопоставление).

Обзор современных работ о Гомере можно найти у A. Lesky в *Anzeiger für Altertumswissenschaft*, Wien IV 2—3, стр. 65—80, 1951; IV 4, стр. 195—212; V 1, стр. 1—24, 1952; VI 3, стр. 129—150, 1953; VIII 3, стр. 129—156, 1955. Также у Goube H. *Aperçu sur l'état présent des études homériques* Information littéraire, Paris, 1957, N 2, стр. 64—76; N 3, стр. 115—124; N 4, стр. 162—168.

Так как в этой работе нет никакой возможности обозреть все многочисленные научные труды по гомеровскому вопросу, то мы попробуем формулировать только те общие выводы, которые в настоящее время можно сделать из всей этой обширной литературы.



#### IV. НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ ИЗ ИСТОРИИ ГОМЕРОВСКОГО ВОПРОСА

1. Народ как творящий индивидуум и индивидуум как творящий народ.

а) Художественное единство эпоса — исходный пункт. Самое важное, самое основное с точки зрения историко-литературной это неопровержимый и очевиднейший факт художественного единства поэм Гомера, которое необходимо утверждать, несмотря на многочисленные отдельные стилевые различия. Перед этим фактом меркнет проблема единоличия или множественности авторов. Она является, в сущности говоря, второстепенной, так как это художественное единство представлено и как результат индивидуального творчества и как результат творчества многих авторов, творивших в духе своей общей эпической эпохи.

б) Противоречия в поэмах совместимы и с коллективным и с индивидуальным авторством. Что касается вопроса о «добавлениях», «расширениях», «вставках» и пр., то действительно обращает на себя серьезное внимание большая нагроможденность эпизодов в «Илиаде», растянутость, непоследовательность и частая противоречивость.

Изучая характер всех этих противоречий, замечаем, что 1) все они чисто внешние, относятся только к внешнему содержанию и нисколько не нарушают самого стиля поэм; что 2) они могут быть объяснены как условиями личного творчества в ту эпоху, так и условиями коллективного творчества, равно и внешним редакторским соединением песен, имеющих разное происхождение. Таким образом, наличие противоречий очень мало говорит на тему об индивидуальном или коллективном творчестве.

в) Невозможность для общинно-родового строя глубокого и резкого разрыва индивидуума и коллектива. Наконец, самое противоречие отдельной творческой личности и коллектива является, несомненно, буржуазным предрассудком, лежащим в основе подавляющего числа исследований о Гомере. Такое противопоставление основано на признании извечного существования классового общества, в котором личность всегда находится в противоречии с коллективом. Это главным образом и заставляет буржуазных ученых заниматься изыскательством в этом «гомеровском вопросе». Но в общинно-родовом строе, как строе доклассовом, как раз этого противоречия не существует, так что был ли один автор или их было много, все равно в них действовало одно и единое коллективно-родовое творческое сознание. С этой точки зрения, если даже поэмы Гомера возникли в результате механического объединения песен, появившихся независимо одна от другой (для осторожности не будем исключать и этого случая),



все равно коллективное родовое творчество и авторство остается тут непоколебимым, хотя фактически осуществлялось оно, конечно, в отдельных творящих личностях. Поэтому с полным правом можно сказать, что греческий народ, взятый в своем единстве и цельности, и есть тот единственный и последний творческий индивидуум, который создал гомеровские поэмы, и что те творческие личности (одна или многие), которые создавали эти поэмы, были только проводниками общенародной воли, не привнося в это творчество ничего узко-субъективного и изолированно-личного.

## **2. Гомер — отражение истории греческого народа.**

Этот творящий народ-индивидуум имел свою историю, и содержание поэм Гомера есть отражение этой истории. Этот греческий народ нельзя понимать отвлеченно, беря его, как это делалось часто, вне определенных пространственных и хронологических границ, но только со всеми теми длительными процессами его общесоциальной и военно-политической жизни, которые и были фактической средой, породившей гомеровские поэмы.

а) Общесоциальное развитие греческого народа, отразившееся в гомеровских поэмах, охватывает собою не только весь общинно-родовой строй в целом, но в значительной мере даже и выходит за его пределы. 1) Меньше всего нашла для себя отражение у Гомера самая ранняя эпоха общинно-родового строя — матриархат с его примитивными социальными отношениями и хтонической мифологией (от этого у Гомера только ничтожные остатки, то ли в виде Геи, которая здесь употребляется только в клятвах, то ли в виде Ириды-Радуги, оказавшейся теперь в полном подчинении у антропоморфного Зевса, то ли в виде картины человеческих жертвоприношений в Ил. XXIII, с которой, как видно, сам автор не знает, что делать, и т. д.). 2) Больше всего поэмы Гомера отражают собою последующую социальную ступень — патриархат с его организующими и рационализирующими функциями в хозяйственной жизни, с обособлением отдельных родов и с вождями и героями этих родов, являющихся выразителями их социальной и военной мощи в борьбе со стихийными силами природы и с окружающим «варварством» (т. н. «героический век»). 3) Но окончательное свое завершение и последнее свое оформление гомеровские поэмы получили только от эпохи далеко зашедшего разложения героического патриархата, а вместе с тем и всего общинно-родового строя, когда общенародная и героическая жизнь уже в значительной мере становилась предметом эстетической рефлексии, лишалась своего непосредственно-религиозного характера и превратилась в предмет светского поэтического творчества (это уже канун рабовладельческого строя и частичный переход в пределы этого строя).

б) Военно-политическая история греческого народа, на основе которой образовались гомеровские поэмы, фактически была историей племен этого народа и их передвижений.

1) Можно считать вполне установленным фактом, что эолийцы, населявшие Фессалию и Беотию и достигшие весьма развитой ступени патриархального героизма, двинулись в третьей четверти второго тысячелетия до н. э. на северо-запад Малой Азии с завоевательными или колонизаторскими целями, неся с собой воспоминание о родине, ее быте, религии и мифах, о ее аристократически-героическом прошлом, т. е. о т. н. микенской культуре. 2) Можно даже с полной уверенностью утверждать, что эти эолийцы покорили упомянутую часть Малой Азии, вошли в теснейшее культурное соприкосновение с тамошними народами и переработали свою религию и мифы в связи со своей новой военной, морской и колонизаторской жизнью и в связи с усвоением местных малоазиатских мифов и культов. 3) Наконец, необходимо утверждать, что эти победители эолийцы около начала первого тысячелетия до н. э. были сами перекрыты еще новым потоком греческих переселенцев, ионийцев, которые заново переработали всю эолийскую эпiku в связи не только с своим новым, ионийским, диалектом, но и с своим чрезвычайно живым, подвижным, чувствительным, экспансивным, веселым и почти легкомысленным характером, наложившим неизгладимую печать на суровый эолийский эпос и в этом виде передавшим его и всей последующей Греции и всему культурному человечеству вообще.

3. **Личность Гомера и оформление его произведений.** Все указанные выше факты из истории греческого народа говорят нам только о содержании поэм Гомера, в то время как художественное произведение состоит не только из какого-либо содержания, но и обязательно облечено в некую форму. Форму же всякому художественному произведению дает его автор. Следовательно, сам собой возникает вопрос об авторской личности Гомера. И 150-летняя история гомеровского вопроса, наполненная бесчисленными ложными представлениями об авторстве гомеровских поэм, дает возможность в настоящее время сделать по этому вопросу весьма ценные выводы.

а) Имманентный автор. Прежде всего одним из очевиднейших результатов 150-летней научной работы над Гомером является в настоящее время то простое и элементарное положение, что об авторе гомеровских поэм можно и нужно судить только по самим гомеровским поэмам, что подлинный автор этих поэм рисуется только самими же поэмами, что он для нас всецело остается в пределах этих поэм, почему и нужно назвать его имманентным автором (лат. *immaneo* — «нахожусь в чем-нибудь»). Когда исследователи говорили нам о множественности авторов, то, очевидно, они игнорировали поэмы Гомера как художественное це-



лое и, следовательно, игнорировали то единое поэтическое сознание, о котором только и можно говорить, если исходить из самих поэм. Поэтому никакая теория множественности в настоящее время неприемлема для науки. С другой стороны, если твердо стоять на почве самих поэм, учитывая их художественное целое, и говорить о таком их авторе, который вполне им имманентен, то, очевидно, для теперешней науки должна отпасть и всякая теория единоличного авторства, поскольку всякий изолированный автор отделял бы себя от воспеваемого им народа и не имел бы ничего общего с тем автором гомеровских поэм, который нами имманентно в них ощущается. Подлинный имманентный автор гомеровских поэм есть, как сказано выше, сам греческий народ, но в настоящее время мы должны сказать, что этот подлинный коллективный автор не только не исключает индивидуального авторства, а, наоборот, его предполагает, ибо только отдельные личности и могут что-нибудь придумывать и записывать; но зато это должны быть такие личности, которые в своем сознании неотделимы от народа и для которых самое интимное личное творчество — это и есть всенародное творчество, так что в них творит не кто иной, как сам греческий народ в виде некоего цельного индивидуума. Это очень близко и современным унитарным теориям, поскольку здесь действительно утверждается некий один и единственный творящий индивидуум, но это в то же время и очень далеко от них, поскольку утверждаемый нами здесь творческий индивидуум не абсолютизируется нами ни в качестве отвлеченной фикции народа, творящего вне отдельных личностей, ни в виде отдельной личности, которая бы творила вне своего народа, преследуя исключительно свои индивидуалистические цели. Это и есть тот подлинный имманентный автор гомеровских поэм, о котором мы только и можем говорить; и всякие другие авторы, с точки зрения современного состояния гомеровского вопроса, есть только научные фикции и односторонние абстракции, для которых невозможно привести никаких реальных оснований.

б) Художник. Всмотримся в этого подлинного имманентного автора, как его рисуют нам поэмы Гомера. Тут тоже приходится начать с утверждения одной очень простой и элементарной истины, которая игнорировалась большинством старых теорий по гомеровскому вопросу, а именно, что автор гомеровских поэм — художник. Все то, что говорилось и говорится, например, об истории греческих племен, отражением которой являются гомеровские поэмы, об истории разного рода культурных напластований в них, о смешении диалектов у Гомера, о разного рода механистических соединениях и разделениях в пределах гомеровского текста, об их редактировании, интерполировании, перелицовке и т. д., и т. д., все это говорит нам о чем угодно, но только не о том, что автор гомеровских поэм есть художник. Даже формально литературоведческий анализ поэм Гомера и их



традиционная поэтика, состоящая из перечисления и классификации литературных приемов у Гомера, тоже говорит нам очень мало о поэтической и художественной личности подлинного автора гомеровских поэм. Эти поэмы не есть ни история племен с их войнами и передвижениями, ни учебник греческой диалектологии или поэтики, но это есть прежде всего художественное произведение, это песни, содержащие в себе не буквальное и фотографическое отражение жизни и не научный ее анализ, но живые картины и образы, порожденные глубокими и мудрыми чувствами художника, захотевшего в обобщенной и красивой форме сказать о жизни своего народа. Поэтому, пока мы говорили выше об истории греческого народа, нашедшей себе отражение в поэмах Гомера, мы только научно конструировали эту историю на материале поэм, но этим еще ни слова не сказали об этих поэмах как художественном произведении и ни на один момент не прикоснулись к их автору как к художнику. Очень резкое и принципиальнейшее противопоставление нашей ученой реконструкции поэм и их подлинной художественной действительности — это тоже один из самых основных результатов истории гомеровского вопроса, которая, к сожалению, очень часто грешила полным непониманием этого противопоставления.

**4. Эпический художник.** Теперь спросим себя, что же это был за художник и в какую именно художественную форму он облек те материалы из истории греческого народа, которые мы выше реконструировали путем отвлеченно-научной абстракции. Это был эпический художник, каковая истина, несмотря на всю свою простоту, тоже далеко не всегда в достаточной мере принималась во внимание. Так, вся эта работа контаминирования, редактирования, интерполирования и пр. не имеет ничего общего с творчеством эпического художника. Ниже будет раскрыто мировоззрение и стиль такого художника; сейчас же необходимо сказать только то, что эпический художник это тот, сознание которого тождественно с сознанием народа на общинно-родовой ступени его истории, т. е. личное сознание такого художника вполне до-лично, или вне-лично, причем подобное сознание выбирает и соответствующие ему художественные формы.

**5. Греческий эпический художник.** Но и этого мало. Каждый народ имеет свой эпос, и чтобы не впасть в отвлеченную фикцию какого-то вне-национального эпоса, необходимо сказать, что Гомер есть еще и греческий эпический художник. Это не есть, например, средневековый христианский эпос житий святых, где на первом плане была проблема духа, а человеческое тело трактовалось как темница духа. Это не есть также и средневековый германский эпос какой-нибудь «Песни о Нибелунгах», где изображалась жизнь и подвиги мрачных и титанических героев. У Гомера была языческая влюбленность в земного и материаль-

ного человека, в его тело и материю, в физического героя, физически защищавшего свой народ и физически побеждавшего стихийные силы природы. Эта подчеркнутая телесность греческого языческого мироощущения вообще определила собой одно общепризнанное свойство античного гения, а именно его пластичность, которая и заставила Маркса увидеть в греческом искусстве «недосягаемый образец» и Энгельса во всем мировоззрении греков художественную «целостность». Вот что дало Гомеру его греческое происхождение.

**6. Греческий ионийский эпический художник.** Однако греки имели слишком длинную историю и слишком разнообразно проявляли себя в своем художественном творчестве, чтобы одно простое указание на греческое происхождение того или другого поэта могло конкретно нам его обрисовать. То, без чего невозможно даже и приблизиться к пониманию Гомера, это есть его ионийство, которое нужно уметь формулировать не только как сумму определенного рода диалектальных особенностей его языка, но и как целое мировоззрение, предопределившее также и его стиль. Это экспансивное и легкое настроение ионийца бьет нам в глаза почти в каждом стихе гомеровских поэм; но оно, ярко ощущаясь нами как факт и будучи установлено в науке как неопровержимая особенность гомеровского творчества, все еще, однако, не нашло для себя адекватного научного выражения и все еще излагается многими в самых общих, пока только восторженных тонах.

**7. Греческий ионийский эпический художник эпохи разложения общинно-родового строя и перехода его в рабовладельческую формацию.** Далее, и самое ионийство Гомера все еще не есть его последняя по конкретности характеристика. Автор гомеровских поэм есть тот иониец, который живет в Греции накануне классового рабовладельческого общества, а может быть, и в самом его начале; и это мы должны утверждать с полной уверенностью потому, что его отношение к общинно-родовой формации и прежде всего его отношение к мифологии, как общинно-родовой идеологии, чрезвычайно свободно и игриво, причем эта свобода доходит до юмористического отношения, а эта игривость часто граничит у него даже с некоторого рода фривольностью. Если Маркс говорит, что Гомер «выше своих богов», то, очевидно, это значит и то, что Гомер выше и вообще общинно-родовой формации, поскольку эти боги были именно порождением этой последней. Однако поскольку у Гомера все же еще нет никакого рабовладельческого общества в положительном смысле, а есть только критическое и эстетическое, чисто светское отношение к общинно-родовой формации, мы и должны говорить, что Гомер — это иониец именно эпохи перехода от одной общественной формации к другой, или поэт эпохи перехода греков «от варварства к цивилизации» (выражение Энгельса).



## 8. Аттическое завершение гомеровского эпоса.

а) Восходящая классическая демократия. Наконец, чтобы дать последнюю по конкретности характеристику социальной и поэтической личности Гомера, необходимо учитывать, что в пределах указанного перехода от одной общественной формации к другой было много самых разнообразных и антагонистических прослоек и что Гомера необходимо связывать не только с этим временем вообще, но и специально с какой-нибудь определенной социальной средой этого времени. Если поставить вопрос о той общественности и публике, для которой пел Гомер, то это, конечно, были не цари и даже не аристократы, а та зарождающаяся и восходящая в VIII—VI вв. ионийская демократия, которая уже порвала с общинно-родовым строем, но еще не выработала своей законченной идеологии и потому пользовалась пока старой общинно-родовой поэзией, но в своей новой и вполне светской ее интерпретации.

Однако в настоящее время мы располагаем достаточным количеством данных об аттических элементах в гомеровском эпосе, которые трактуются разными исследователями, конечно, по-разному, но в которых ионийская стихия Гомера как раз и получила свое последнее завершение. У многочисленных теоретиков «ядра» — это грубые позднейшие интерполяции, у Кауэра — это культурные напластования, у Бете — это личные настроения самого автора, и т. д., и т. д. Эти аттические элементы совершенно нет никакой возможности игнорировать, поскольку они являются бесспорным фактом личности нашего «имманентного автора».

б) Исследователи аттического завершения Гомера. Аттического завершения Гомера касались многие исследователи, но полной ясности в этом вопросе до сих пор еще не достигнуто. Из более ярких концепций этого рода укажем на воззрения Пэли (Paley), очень оригинально и с большим остроумием приписывавшего в 60-х гг. прошлого века «Илиаду» Антимаху Колофонскому (1-я половина V в. до н. э.), на Виламовица с его учением об аттической редакции Гомера (1884), на К. Роберта с его учением о четвертом, «аттическом» периоде эпоса. Интересна работа Ваккернагеля (1916) об аттической редакции Гомера и аттических элементах гомеровского языка. Укажем на новые воззрения Виламовица (приложение к книге 1916 г., специально посвященное «Аттическому Гомеру»), в которых этот капризный исследователь вдруг почему-то отрицает аттические элементы в языке Гомера. Отметим взгляды Кауэра (1921—1923), признающего при всем своем критicisme аттическую окраску и языка, и содержания гомеровских поэм.

В отношении общей характеристики аттической культурной ступени Гомера многое дал уже Виламовиц в своей старой работе 1884 г., что и необходимо здесь привести с некоторыми поправками и дополнениями.



Во-первых, Афины VII в. представляют собою восходящую классическую демократию со свойственным ей могучим культурным синтезом. Афины постепенно становились культурным центром для всей Греции; и эта их центральность оставалась даже тогда, когда они потерпели политический крах после Пелопонесской войны. Афины были наследником всех предыдущих, уже погибших или погибающих греческих культур, впитали в себя наивысшие достижения этих последних. Из Ионии Аттика получила мраморную живопись и из Коринфа — гончарную, создавши из этого новое и высшее искусство — свою краснофигурную живопись на вазах и фресках. Из Ионии Аттика получила эпос, который там уже был мертв, а из Коринфа-дифирамб и создала из этих двух художественных форм новое и небывалое искусство классической трагедии. Для того чтобы пользоваться эпосом в таких широких размерах, как это делали аттические трагики, необходимо было очень длительное время распевать этот эпос, слушать его, писать и читать, словом, так или иначе культивировать.

в) Специальные аргументы в пользу аттического завершения Гомера.

Прежде всего имеет огромное значение для характеристики гомеровского аттицизма уже тот простой факт, что сочинения Гомера были собраны именно в Афинах и что именно в Афинах они исполнялись на официальном общенародном празднике. Гомер имел распространение по всей Греции, но ни Коринф, ни Фивы, ни Спарта и ни один какой-либо из островов не оказались местом столь глубокого и принципиального возвеличения Гомера. Это могло быть, конечно, только в результате специфической близости Гомера аттическому сознанию.

Далее, имеется ряд античных свидетельств о том, что Писистрат сам делал вставки в гомеровский текст с политическими целями, для возвеличения престижа и роли Афин. Так, стих Ил., II, 558 — «Мощный Аякс Теламоний двенадцать судов саламинских вывел с собою и стал, где стояли фаланги афинян» в античности трактовался как писистратовская вставка для подтверждения прав афинян на Саламин, отнятый ими у его законных владетелей, мегарян. Герей Мегарский утверждал, что Од., XI, 631 — «Я б и увидел мужей стародавних, каких мне хотелось, — славных потомков богов Пирифоя, владыку Тесея» — тоже есть вставка Писистрата с целью возвеличения афинских героев. Традиция говорит, что Писистрат не стеснялся даже внесением в текст Гомера целых песен. Так, одна схолия в кодексе Twnpleyanus к Ил. X сообщает: «говорят, что эта рапсодия была сочинена Гомером отдельно и не была частью «Илиады», но что она была внесена в произведение Писистратом». Диоген Лаэртский (1, 2, 9 в чтении Ричля) сообщает мнение некоего Диэвхида, мегарского историка, объяснявшего работу

Писистрата над Гомером тоже как направленную для возвеличения Афин. Все эти свидетельства говорят не только о том, что в античности тоже были охотники за механическими интерполяциями у Гомера, но самое главное и о том, что окончательная редакция всегреческого текста Гомера так или иначе связана не с каким-либо другим местом, но именно только с Афинами.

Но и без этих указаний на интерполяции Писистрата в Гомеровском эпосе можно выделить достаточное количество мест бесспорно аттического происхождения (эти места собраны у John. A. Scott. *Athenian interpolations in Homer Class. Philology*, VI 419 стр. 1911; IX 395 стр. 1914). Можно утверждать, например, что аттического происхождения весь каталог кораблей или уж, во всяком случае, — Ил. II, 544—557. Виламовиц еще в своей старой работе 1884 г. прекрасно трактовал — Од., XI, 566—631 как эпизод чисто аттического происхождения. «Дом Эрефея» (Од., VII, 82) есть тоже, конечно, не что иное, как храм Афины Паллады в Афинах.

В настоящее время все подобные аттические элементы в эпосе никак не могут трактоваться как простые интерполяции, т. к. подобный метод гомеровского анализа является слишком механистическим. Может быть, такое «аттическое место», как — Ил., II, 557 сл., и вводит несколько неожиданно Аякса и о-в Саламин (так что эти два стиха можно было бы без труда и выпустить, подобно предшествующим стихам 553—555 с похвалой Афинскому Менесфею; однако Кауэр (стр. 118) совершенно прав, указывая, что не только эти места, но и весь «Каталог» не есть механическая вставка, ввиду его предвосхищения еще в предложении Нестора (в стихах 360—368) разделиться по филам и фратриям. Виламовиц устанавливает, что филы и фратрии в это время уже отсутствовали в Ионии, но были в силе в Аттике при Писистрате. Таким образом, аттическими во II песни «Илиады» являются вовсе не только те места, которые содержат аттические имена. Точно так же в Ил., XIII, 195 сл. упоминается об афинских вождях Стихии и том же Менесфее, уносящих павшего с поля сражения. Если это интерполяция, то тогда нужно считать интерполяцией и Ил., XV, 329—331, где этого Стихия убивает Гектор (причем Стихий назван товарищем Менесфея) и где говорится о гибели от руки Энея также еще Иасона, тоже афинского вождя. Но если согласиться, что в обоих случаях действовал тот же самый интерполятор, то тогда придется подвергнуть сомнению и всю XIII песнь «Илиады», в которой среди славных и героических народностей, изображаемых в 679—724, опять фигурируют афиняне, и опять с теми же Стихией, Менесфеем и еще двумя другими — Фейдом и Биасом. Ясно, что эти «интерполяции» слишком выпукло говорят об аттическом заострении гомеровской идеологии, чтобы их считать только механическими интерполяциями.

г) Невозможность грубого понимания антических интерполяций. То, что это не есть просто интерполяции, во всяком случае, не интерполяции с такими грубыми политическими целями, о которых говорят и античные и новые исследователи, достаточно доказывается тем неоспоримым фактом, что изображаемые у Гомера афиняне вовсе не всегда являются победителями и вовсе не всегда способны обойтись без посторонней помощи.

Стихия и Иасона убивают, и Менесфей не приходит им на помощь (Ил., XV, 330—333). Сам Менесфей (Ил., XII, 331—363) зовет себе на помощь саламинца Аякса; и тот вместе с Тевкром его спасает (364—377), и тут дело вовсе не в трусости, мало приятной для афинян (как думает Скотт), потому что те же самые выражения употребляются в подобных ситуациях и в отношении Диомеда (Ил., V, 596, XI, 345), и в отношении самого Аякса (XV, 436, XVI, 119). Дело тут в том, что гомеровский эпос завершал свое развитие еще в эпоху подъема Афин или по крайней мере в период перехода Афин из неизвестности к более или менее заметному положению в греческом мире.

Гомер вовсе не выдвигает афинян на первое место. Афинянин Менесфей (вся песнь XII «Илиады») пользуется все время помощью саламинца Аякса. Он не участвует в играх в честь Патрокла [а по Еврипиду (Ифиг. Авл. 247), он даже и вовсе не является предводителем афинян под Троей].

Скотт<sup>1</sup> совершенно правильно утверждает, что об Афинах в «Одиссее» вообще упоминания редки и путанны. Согласно рассказу Одиссея (Од., XI, 321—325) Артемида убила Ариадну во время переезда ее с Тесеем с Крита в Афины; Орест прибывает в Аргос мстить за отца из Афин (III, 306—308), в то время как у всех трагиков, он прибывает для этого из Фокеи. Афина с острова феаков (VII, 78—81) прибыла в Афины через Марафон — тоже вопреки здравому географическому смыслу. Из этого можно, пожалуй, сделать даже тот вывод, что автор «Одиссеи» вообще слабо знает Балканский полуостров. Ведь говорит же Нестор (III, 321 сл.), что птицы не могут перелететь Средиземное море за год, а Менелай, что египетский остров Фарос (IV, 354—357) находится на расстоянии дня пути от устья Нила. В «Илиаде» Афины упоминаются тоже только один раз, да и то только в каталоге кораблей (Ил., II, 546), где вообще перечисляются все греческие города, пославшие свои войска под Трою.

Говорили о том, что Писистрат, сын Нестора, введен в «Одиссею», чтобы польстить знаменитому афинскому тирану Писистрату. Но так грубо нельзя понимать гомеровские интер-

---

<sup>1</sup> J. Scott, *The Unity of Homer*. Berkley, 1921. chap. II.



поляции. Ведь почему-то Телемах не говорит ни о каком Писистрате в своем рассказе матери о посещении Нестора (Од., XVII, 109—117). Можно ли считать этого Писистрата сколько-нибудь важным лицом в «Одиссее»?

Если бы афиняне хотели во что бы то ни стало самым грубым способом всюду напоминать о себе, то Эдип (Ил., XXIII, 679 сл.) не умирал бы в Фивах, а умер бы в Колоне около Афин, как об этом твердила мифологическая традиция; и Тидей (XIV, 114) тоже не был бы похоронен в Фивах вопреки общему мнению, по которому он похоронен в Элевсине; и Филомела была бы не дочерью милетца Пандарей (Од., XIX, 518), но афинского царя Пандиона; Гекуба была бы не дочерью Диманта (Ил., XVI, 718), но Киссея, как об этом думали в Аттике, а Минос, знаменитый враг Афин, у Гомера не был бы мудрым судьей и другом Зевса (Од., XIX, 178 сл.). Когда Еврипид в «Ифигении в Авлиде» из-за патриотических целей хотел возвеличить Афины, то он сделал предводителем войск афинянина сына самого Тесея, увеличил число афинских кораблей до 60, а Аргосу вместо 80 дал 50. Скотт напрасно упражняется в остроумии, опровергая аттического Гомера и предполагая, что может идти речь только о грубых вставках, откровенной политической корысти и нелепом искажении общегреческого Гомера. Действительно о вставках у Гомера говорят упомянутые выше два мегарских писателя; и Скотт опровергает их мнение на основании того, что мегарцы были враждебны к афинянам. Однако ясно, что античные сообщения о Герее и Диэвхиде можно толковать в самом разнообразном смысле. Аристотель в своей «Афинской Политии» среди заслуг Писистрата (XVI) ничего не говорит о его литературных предприятиях. Но ценность этого «аргумента на основании молчания» в логике расценивается очень низко. При Писистрате, говорит Скотт, афиняне еще не могли диктовать свой вкус всей Греции. Но речь, конечно, идет не об афинском вкусе, а об общегреческом деле с аттическим заострением. До расцвета драмы Афины были далеки от литературы. Но Гомер это не литература, а прежде всего устное творчество. Музы жили на Геликоне, в Олимпии и Пиэрии, т. е. не в Аттике. Но Аттика никогда и не думала опровергать общегреческих муз или делать их специально аттическими. Лин, Фамирид и Мусей не были жителями Аттики. Скотт думает, что гомеровское творчество только в том единственном случае могло бы получить завершение в Аттике, если бы все греческие певцы происходили из Аттики. Такой аргумент даже не заслуживает опровержения. Ни одна поэма эпического цикла не приписывается поэтам Аттики. Но ни один из 9 классических лириков также не жил в Аттике. Этот аргумент тоже не имеет никакого значения. Скотт напоминает нам о литературной консервативности греков, изгнавших Ономакрита в эпоху Писистрата за внесение одного стиха в поэму Мусея и наложивших штраф на

Ликона, друга Александра, за внесение в комедию лишней строки. Мы не знаем, применим ли этот аргумент к Гомеру. Но если он и применим, то это только говорит об органическом завершении эпоса в Аттике против механических и грубо политических интерполяций. Мы вовсе и не стоим за механические и грубо политические интерполяции. Александрийцы, по Скотту, не знали ни одной афинской рукописи Гомера. Это неправда: Аристарх самого Гомера считал афинянином. Точно так же едва ли заслуживают опровержения такие аргументы Скотта против афинского завершения Гомера, что ни один исследователь Гомера не родился в Аттике (как будто бы завершителями поэтического творчества Гомера могли быть только его научные исследователи) и что из Афин не происходило ни одного рапсода (как будто бы о каждом рапсоде известно, откуда он происходил).

Сам же Скотт утверждает, что, кроме эпоса, все роды поэзии, возникавшие вне Аттики, получили завершение в Аттике. Но почему же кроме эпоса? И сам Скотт весьма правильно изображает возникновение того, что он называет легендой о комиссии Писистрата. Он исходит из того, что именно в Афинах Гомер систематически исполнялся на праздниках и что именно там возникла потребность объединить в единое целое отдельные произведения Гомера. Так оно и было, пусть хотя даже и не существовало самой комиссии Писистрата. Ведь та самая схолия, которая говорит о внесении при Писистрате в состав «Илиады» X песни, одновременно утверждает, что эта X песнь была тоже произведением Гомера.

Таким образом, остроумные аргументы Скотта или ничего не опровергают или направлены против признания у Гомера наличия слишком уж грубых интерполяций. Они совершенно ничего не опровергают в вопросе об органически-творческом завершении гомеровских поэм в Аттике.

д) В чем заключается подлинное аттическое завершение Гомера?

Однако нет нужды гоняться за отдельными вставками и выражениями, чтобы говорить об аттической стадии эпоса. О ней гораздо больше говорит едва уловимое у Гомера веяние аттического духа, хорошо известного нам из истории классических Афин, т. е. духа разумной энергии и воли, волевой целенаправленности, отважной предприимчивости, больших прогрессивно-новаторских и организационных способностей, подкрепляемых острым, пронизательным и критическим взглядом на вещи, но сдерживаемых чувством меры, внутренней собранности и гуманизма. Нет ничего невероятного в указании Мюльдера о том, что поэмы Гомера отражают на себе уже борьбу Греции с Азией; и хотя в этом утверждении совершенно неприемлемы его исключительность и злободневно-политическая заостренность, тем не менее невозможно отрицать у Гомера самого веяния



отважного греческого антиазиатского духа, приведшего в дальнейшем к гегемонии Афин и греко-персидским войнам. Речь может идти, конечно, только о веянии, хотя это веяние все же настолько тут заметно, что из древних Аристарх, а из новых Кобет прямо считали Гомера афинянином (взгляд, который для нас, конечно, совсем не обязателен).

е) Аттические языковые элементы. Наконец, для аттического заострения гомеровского эпоса существует такой аргумент, который должен заставить молчать самых крайних скептиков и который базируется не на сомнительных соображениях относительно интерполяции и не на наблюдениях за едва уловимыми авторскими настроениями, но на твердых данных гомеровского языка. Как известно, гомеровскому языку с его эолийско-ионийской основой свойственна еще вполне определенная аттическая окраска. В этом нет ничего невероятно уже по одному тому, что ионийский и аттический диалекты являются, как известно, только двумя ветвями одного и того же цельного ионийско-аттического диалекта. Об этом имеется специальное исследование Ваккернагеля. Аттические языковые элементы, рассыпанные там и сям по всему Гомеру, — это, во всяком случае, уже такая органическая особенность творчества Гомера, которую невозможно объяснить никакими интерполяциями и которая требует признания аттического Гомера независимо ни от каких его идеологических или стилистических особенностей.

**9. Народность Гомера.** Если подвести итог всем предыдущим высказываниям о личности Гомера и утверждению, что Гомер есть народный поэт, то должен возникнуть вопрос о том, как же нужно в конце концов понимать его народность.

1) Здесь, как и везде, мы должны остерегаться отвлеченных и ничего не говорящих выражений, подобно таким, как «придворная», «аристократическая» поэзия. Марксистско-ленинская теория не знает никакой отвлеченной народности, никакой «народности вообще», никакой народности в виде некоей неподвижной абстрактной фикции. Типов народности по крайней мере столько же, сколько и основных общественных формаций, в которых народ себя выражает, т. е. их по крайней мере пять, не считая еще промежуточных звеньев.

2) С этой точки зрения народность Гомера, согласно всему вышесказанному, должна быть охарактеризована примерно при помощи следующего ряда определений, в котором каждый последующий член есть осуществление, уточнение и конкретизация предыдущего члена: народность общинно-родовая, народность эолийская, народность эолийско-ионийская, народность эпохи перехода общинно-родовой формации в рабовладельческую, народность ионийско-аттическая, народность ионийско-аттическая периода зарождения (а может быть и восхождения) демократии.



3) В гомеровской народности, следовательно, основная роль принадлежит именно границе между обоими основными античными формациями. Это заставляет, однако, точно формулировать, в чем состоит сходство и различие народностей Гомера с народностью обеих соприкасающихся здесь формаций.

4) С общинно-родовой формацией народность Гомера совпадает в признании общенародных героических идеалов, на основе коллективизма родственных связей, когда все люди являются друг другу родными и когда они готовы постоять все за одного и один за всех. Это непрерываемое богатство общенародного героического единства есть то, что навсегда связалось с именем Гомера и что составляет его величие не только для всей Греции, но и для всего культурного человечества. Но тут же надо формулировать и отличие. Народность Гомера отличается от общинно-родовой формации тем, что она не ориентирует эти общинно-родовые идеалы в их абсолютной нетронутости и непосредственной примитивной данности, но является уже некоторого рода рефлексией над этими идеалами, нисколько, правда, не мешающей признанию их всенародной значимости.

5) Рефлексия эта, как мы отчасти уже видели выше и как подробно будем об этом рассуждать в главах о мировоззрении и стиле Гомера, является, во-первых, эстетической, в силу которой старинная героическая жизнь делается предметом красивого любования, во-вторых, иронически-юмористической, делающей старый и суровый героический мир доступным и более подвижному, цивилизованному сознанию, и, в-третьих, моралистической, доходящей до прямой критики старых варварских божеств.

6) С рабовладельческой формацией, при помощи которой греки переходили от варварства к цивилизации, Гомер сходен именно этой своей рефлексией, невозможной в старое и наивное общинно-родовое время. Рабовладельческая формация возникла в результате нового и для своего времени прогрессивного разделения труда, а именно умственного и физического труда, что в свою очередь открывало широкий простор для рефлексии над всем тем, что раньше переживалось как простое, очевидное и даже родное. Появились большие возможности для развития отдельной личности и для их демократического объединения. Но Гомер резко отличается от этой новой формации тем, что он не признает и не рисует этих новых прогрессивных демократических идеалов в их положительном раскрытии; он только улавливает их легкое веяние и рисует их главным образом отрицательно, не в виде их прямого признания, но в виде рефлексии над устаревшими формами, и частичной их критики.

7) Этот замечательный тип народности тем самым достигает у Гомера необычайной обобщительной силы. Если бы эта народность была народностью только общинно-родовой, она в

глазах позднейшего грека оказывалась бы чем-то грубым и примитивным, чем-то варварским и устаревшим; если бы она была только народностью нового восходящего класса демократии, то Гомер тем самым связал бы себя одним, правда, великим, но все же узким и кратковременным периодом в истории Греции и не стал бы непререкаемым авторитетом для всей Греции в целом. Он взял наилучшее, что было в обеих формациях, именно, всенародный героизм без варварства и цивилизацию без крайностей индивидуализма. В этом-то и заключается секрет его тысячелетнего обаяния.

8) При таком конкретном понимании народности Гомера должны отпасть разного рода односторонние о ней утверждения и разного рода нелепые споры, которые велись и ведутся в буржуазном гомероведении. Так, для нас нелеп вопрос о том, является ли поэзия Гомера наивной, как это думали в Европе в старину, или же она продукт цивилизации, как это думает большинство теперешних ученых. Она есть, конечно, и то, и другое или не то и не другое; и предыдущее нам показывает, в каком смысле и как объединяются и разъединяются у Гомера наивность и цивилизация.

Бете ставит вопрос, является ли эпос Гомера народным или книжным, и доказывает, что это эпос книжный. Для нас же является нелепой самая эта антитеза народности и книжности у Гомера, ибо мы теперь хорошо знаем, как именно объединяются и разъединяются у Гомера эти абстрактные противоположности; и если Бете высказывается здесь за книжность, то это определяется только его реакционной идеологией, недооценивающей все народное.

Далее, есть ли гомеровская народность некая архаизация или модернизация? Для нас лишена смысла самая постановка вопроса, хотя ничто нам не мешает абстрактно выделять черты того и другого у Гомера; и если Дреруп решительно высказывается за архаизацию, то эта абстрактная односторонность оказалась возможной у него только потому, что он формалист и эстет и лишен чувства живой народной стихии у Гомера.

Далее, многие никак не могут понять религии Гомера и спорят о том, есть ли это живая вера или это издевательство над верой. Если бы Гомер не верил в богов, то он не был бы греком ни общинно-родовой, ни рабовладельческой формации (по крайней мере, ее классического периода). Но, с другой стороны, если бы его вера была варварским примитивом общинно-родовой формации и только этим, он был бы непонятен цивилизованным грекам последующих времен. Весь секрет обаяния гомеровской мифологии как раз и заключается в этом объединении старой живой веры с ее эстетической рефлексией; и если кто-нибудь видит в гомеровском изображении богов атеизм и религиозность, тот, очевидно, подходит к этим богам с чисто христианской меркой. Он не понимает языческого преклонения перед кра-



сотой живого тела и чисто материального земного человека, обожествлением которого и являются, в конечном итоге, языческие и, в частности, гомеровские боги. Только умение синтезировать две основные античные формации и способно дать нам понимание того, что непосредственно народного и что цивилизованного было в гомеровской религии и в гомеровской мифологии.

Наконец, многие спорили о том, находим мы у Гомера архаизацию или модернизацию поэтических материалов. Архаического у Гомера, действительно, очень много, включая всяких мифологических чудовищ и остатков дикой первобытной истории. Элементов, связанных с цивилизацией, у Гомера тоже более чем достаточно, включая замечательную по своей твердости, традиционности и постоянству выработанной закономерности его художественной и стихотворной формы. И тем не менее явилось бы недопустимым формализмом и рассудочной метафизикой указание и перечисление у него отдельных и бесчисленных элементов архаизации и модернизации без сведения их в единое и нераздельное идейно-художественное творчество. Находясь на границе двух античных формаций, Гомер как бы с некоей вершины рассматривает ту и другую, так что в конце концов невозможно и определить, какие моменты являются у него в результате модернизации и какие в результате архаизации. Губительное пение сирен — замечательный хтонический и, следовательно, архаический образ. Но это пение сирен у Гомера настолько эстетически увлекательно и рассказ о нем настолько художественно занимателен, что образ этот уже перестает быть и только архаизацией и только модернизацией. Это именно та неуловимая граница между тем и другим, как неуловим момент перехода от ночной тьмы к дневному свету и от дневного света к вечерним сумеркам. Просветительская рационалистическая метафизика в течение двух веков достаточно упражнялась над рассечением живого Гомера на мертвые куски. Сейчас этому просветительству должен быть положен конец.

9) Уже было сказано, что никакая народность, ни гомеровская, ни какая-нибудь другая, не может существовать вне стихии социально-политической жизни. Даже и самая древняя мифология, отражающая первобытное развитие народов, только в представлении буржуазного индивидуализма оказывается чем-то необщественным и неполитическим. На самом деле даже и там общенародные мифы насквозь пронизаны общественно-политической жизнью; только, правда, эти социально-политические мотивы древней народной мифологии бывают часто весьма трудными для анализа. Что касается Гомера, то его народность достигла такой степени дифференциации, что можно уже прямо и в буквальном смысле слова говорить о его общественно-политической тенденции.

У Гомера изображается война, и войну эту ведет весь греческий народ. Война эта народная и с точки зрения греков спра-



ведливая, поскольку она имеет своей целью восстановить погрязшие греческие права. Но в этой справедливой народной войне Гомер удивительным образом сочувствует не греческим царям и героям, но троянским. Он унижает Агамемнона и Ахилла, вождей греческого войска, и дает их в остро-сатирическом изображении. Несомненно, в вопросах колониальной политики и колониального соперничества Гомер занимает весьма определенную политическую позицию и безусловно находится в оппозиции к законам тогдашней политики, сочувствуя одним греческим городам и отрицательно относясь к другим. В приведенной выше работе Э. Миро (во II томе, особенно стр. 418—432) показаны афинские колониальные симпатии Гомера противоположные по отношению к политике других городов, например Сикиона. Аттика заигрывала с Троядой, откуда и положительное изображение у Гомера троянских царей и героев.

Но общественно-политическая тенденция у Гомера идет гораздо дальше. Как мы увидим ниже, можно прямо говорить об антивоенной тенденции у Гомера, хотя тут не должно быть никакой модернизации: как ни трагична война для Гомера, но он в буквальном смысле слова упивается изображением военных объектов и самой войны; и если основная масса войска иной раз не хочет воевать (и тут все учебники прославляют Ферсита), то, с другой стороны, войска Ахилла прямо-таки жаждут сражаться. Это видно из такой речи самого Ахилла (Ил., XVI. 200—214):

Не забывайте никто у меня тех угроз, мирмидонцы,  
Как при судах наших быстрых, в то время, как гневом пылал я,  
Вы угрожали троянцам и горько меня обвиняли:  
«Желчью, свирепый Пелид, ты матерью вскормлен своею!  
Близ кораблей ты насильно товарищей держишь, жестокий.  
Лучше в судах мореходных домой мы назад возвратимся,  
Раз уж тобой овладела такая безмерная злоба!»  
Так вы мне часто, сходясь, говорили. Великое дело  
Битвы теперь наступило: ее вы так долго желали!  
В бой теперь каждый иди, в ком сердце отважное бьется!  
Так говоря, возбудил он и силу, и мужество в каждом.  
Слово царя услышавши, тесней мирмидонцы сомкнулись.  
Так же, как камешник, камни смыкая с камнями, выводит  
Стену высокого дома в защиту от дующих ветров, —  
Так же сомкнулись ряды щитов меднобляшных и шлемов.

Характерно и то воодушевление, и то небывалое единодушие, которое охватило войска при вести о предстоящем сражении с троянцами в связи с примирением Агамемнона и Ахилла (XIX, 41—53, 74 сл.). Следовательно, изображая трагедию войны, Гомер все же стоит за ту войну, которую он считает справедливой.

Другими словами, гомеровские поэмы создавались в атмосфере kloкочущих общественных, политических и военных страстей; и поэтому здесь меньше всего мож-

но говорить о какой-нибудь абстрактной народности. Здесь показан греческий народ в острейший момент своей истории, в период напряженнейшей борьбы аристократических и демократических элементов возникающего классового общества, в период напряженнейшей колониальной экспансии.

10) В заключение этого раздела о народности заметим, что никогда не было недостатка в исследователях, отрицавших эту народность у Гомера. Выше мы уже встретились с классическим в этом отношении трудом Низе. Из новейших представителей такого взгляда укажем все на того же Э. Миро. Э. Миро целиком отрицает народное происхождение гомеровских поэм. С точки зрения языка, по его мнению, здесь мы находим такую искусственность, к которой не был способен ни народ, ни его певцы. Дактилический гекзаметр — это слишком акробатический стих, чтобы народные певцы могли им легко владеть. Скорее он происхождения ритуального, и сама поэзия гомеровская исходит из религиозных сфер. Археологически-древняя народность Гомера тоже не выдерживает критики. Иначе пришлось бы всякий исторический роман признавать написанным в те времена, которые в нем изображаются (стр. 336—346). Едва ли подобная теория заслуживает критики с нашей стороны. Дактилический гекзаметр несколько не сложнее других стихотворных размеров у других народов, а относительно религии сам же Миро доказывает, что у Гомера ее осталось очень мало. Миро также отвергает и исторический факт существования Троянской войны, признанный всеми историками и археологами (I, стр. 357—376). Мы не будем здесь опровергать Миро, а укажем хотя бы на недавнюю работу Дж. Форсдайка «Греция до Гомера» (J. Forsdyke, *Greece before Homer. Ancient chronology and mythology*. Lond., 1956), где на основании археологических, хронографических и исторических источников подробно освещается вопрос о хронологии троянской войны и достаточно убедительно устанавливается ее отнесение к самому рубежу XIII—XII вв. (ср. перечень исторических источников о Троянской войне у Форсдайка, стр. 62). В соответствии с такой хронологией Троянской войны Форсдайк принципиально совершенно правильно (а фактически этот вопрос требует специального рассмотрения) ориентирует главные фигуры греческой героической мифологии в связи с Троянской войной и пытается находить также и здесь исторические корни (стр. 87—110). Отметим, что еще в 1930 г. Дж. Майрс (в своей книге «Кто были греки», стоя на неоевгемеристических<sup>1</sup> позициях (вообще говоря, неправильных), дал целый ряд весьма интересных и заслуживающих всякого внимания хронологических реконструкций в области греческой мифологии, которые, если не говорят с полной очевидностью о бук-

<sup>1</sup> Греч. философ Евгемер видел в мифологических образах обожествленных за свои заслуги обыкновенных смертных: отсюда — евгемеризм.

вальной их реальности, то, во всяком случае, о ясной исторической последовательности героев в сознании позднейших греков (J. Muges, Who were the Greeks. Berkeley. California, 1930, стр. 291—366).

Таким образом, в самой же буржуазной науке имеется достаточно опровержений того мнения, что поэмы Гомера ненародны, что никакой Троянской войны не было, что все гомеровские герои начисто выдуманы и что вся греческая героическая мифология есть сплошной хронологический сумбур и беспредметная выдумка досужего поэта-индивидуалиста.

Заметим, что сообщаемые нами здесь сведения исторического характера могут считаться только предварительными. В окончательном виде вся эта историческая и идеологическая сторона Гомера может выступить в конкретном виде только в связи с изучением художественного стиля Гомера.

**10. Время и место жизни Гомера.** Только теперь, после уяснения всех реальных отличий имманентного автора «Илиады» и «Одиссеи», можно поставить вопрос о месте и времени жизни этого автора. На основании критического рассмотрения всей истории гомеровского вопроса в настоящее время необходимо утверждать, что время жизни Гомера очень позднее. Однако этот вывод о позднем времени надо понимать не буквально и не абсолютно, но критически.

1) Как мы видели, поэмы Гомера, отражая в основном общинно-родовой быт многих столетий, овеяны также еще критическим и эстетическим духом зрелой Ионии и даже заходят в область аттической культуры. А т. к. этот дух оставил свои заметные следы только в VII и VI вв. до н. э., то необходимо утверждать, что Гомер жил на рубеже VII и VI вв.

2) Однако поскольку мы имеем право говорить только об имманентном авторе гомеровских поэм, то никакая абсолютизация указанной даты не может считаться научно обоснованной. Поэты очень часто являются пророками и предтечами, опережающими своих современников не только на десятилетия, но и на столетия.

В абсолютном смысле Гомер мог жить и в VI, VII, и даже в VIII в. до нашей эры. Отнесение Гомера в еще более глубокую старину едва ли возможно, т. к. отражаемая им микенская эпоха, хотя и относится к середине II тысячелетия, но она дана у него, как мы видели, в переплетении с культурными результатами передвижения племен и завоевания Малой Азии, происходившими в XIII—XII столетиях до н. э., а еще должно было пройти 2—3 века, чтобы все эти многовековые события отстоялись в памяти греческого народа и нашли для своего выражения традиционные и стандартные формы.

3) Весьма возможно, что приведенные выше такие факты, как комиссии Писистрата и реформы гомеровских рецитаций при Солоне, и являются внешним и общественным оформлением



того, что незадолго до этого создавал Гомер как единоличный автор, хотя никаких абсолютных хронологических утверждений мы здесь не имеем права делать.

4) Не могут быть абсолютными также и наши суждения о месте жительства Гомера уже по одному тому, что конструируемый нами на основании самих же поэм их имманентный автор мог существовать и в виде множества авторов (правда, при условии их полного художественного и идеологического единства). Весьма возможно, что некий выдающийся рапсод, сочинивший ряд песен, вошедших в гомеровские поэмы, а может быть, и все их целиком, по имени Гомер, жил где-нибудь в Ионии, на островах или в Малой Азии. Некоторым свидетельством для этого, помимо твердых аттических традиций об ионийстве Гомера, могли бы быть слова (Ил., II, 234) о локрах «по ту сторону священной Эвбеи», потому что здесь как будто бы автор мыслит себя живущим на восток от Эвбеи, т. е. именно на островах или на малоазиатском побережье. Абсолютного значения, однако, эти слова не могут иметь потому, что весьма опасно вообще переносить на самого поэта то, что он говорит в своих произведениях. Ввиду указанных выше аттических элементов у Гомера не исключена возможность, что он жил и работал в сфере аттических влияний и даже был афинянином. Но абсолютных данных для этого, конечно, нет.

5) Весьма соблазнительными являются доводы Скотта о Смирне как о родине Гомера (J. A. Scott, *The Unity of Homer*, Berkley, гл. 1, 1921), хотя его критика аттического Гомера, как мы видели выше, во многом требует больших исправлений. Кроме приведенного выше текста из «Илиады» о локрах «по ту сторону Эвбеи», т. е. о том, что поэт мыслит себя находящимся на восток от Балкан, Скотт приводит еще некоторые интересные соображения. В «Илиаде» (II, 145—148) поэт сравнивает ахейское собрание с Икарийским морем, которое волнуется от Эвра и Нота, и с нивой, волнуемой Зефиром; а в стихе 395 сл. тоже говорится об ударах волн, волнуемых Нотом. В песни IV, 422—426 Зефир тоже гонит с громом волны, которые точно обрушиваются на утесы. В стихах 275—277 опять Зефир гонит тучу с моря на берег. Все эти юго-западные ветры именно в области Смирны и вообще на малоазиатском побережье являются вихревыми и губительными, в то время как в Греции и Риме Зефир вообще считается наиболее легким и нежным ветерком. Далее, восход солнца (VII, 422), осенней звезды (V, 5) и Зари (XIX, 1) изображается в «Илиаде» так, как будто бы поэт наблюдал это на островах Эгейского моря. Гомер обнаруживает слишком близкое знакомство с долиной Каистра, сравнивая передвижение аргосцев с полетом диких птиц около реки Каистра (II, 459—465), а Каистр находится в нескольких километрах от Смирны. Материковые греки придавали большое значение рыбной пище, а в «Одиссее» (XII, 332) говорится, что греки ловили

рыбу из-за крайнего голода. По свидетельствам путешественников как раз в Смирне рыба плоха и редка и едят ее только бедняки. Самого Гомера в древности называли Мелесигеном, т. е. рожденным на реке Мелете. Но Мелет опять протекает около Смирны. Подобного рода аргументы производят известное впечатление. Но им, конечно, далеко до абсолютной значимости, поскольку каждому из них можно противопоставить и разные другие соображения. Поэтому мы настаивали бы не на Смирне, не на Хиосе, не на других местностях Эгейского бассейна, а только указали бы на связь Гомера с Ионией вообще, отказываясь от возможной здесь и всегда условной детализации<sup>1</sup>.

**11. Современное положение вопроса о комиссии Писистрата и гомеровской реформе Солона<sup>2</sup>.** После изучения вопроса о том, что такое Гомер как имманентный автор «Илиады» и «Одиссеи», сам собой возникает вопрос о месте, о времени и обстоятельствах появления первого рукописного текста этих поэм. К сожалению, научный гиперкритицизм XIX и XX вв. сделал все, чтобы разрушить твердое античное мнение о комиссии Писистрата, хотя против нее совершенно невозможно привести каких-нибудь филологических и исторических доводов. Достаточно познакомиться со сводкой всех этих материалов и мнений из M. Valen-  
top'a в журнале *Mnemosyne*, 24, 405—426, 1896, чтобы убедиться, насколько трудно в этой области сказать что-нибудь новое.

а) Факт комиссии Писистрата, если и не признавался всей античностью (как то думал Вольф), был все же одной из очень твердых и непоколебимых античных традиций.

1) Многие браковали свидетельство об этой комиссии у Цицерона на том основании, что Цицерон вообще был плохо знаком с греческими источниками. Но даже если это и так, то уже во всяком случае огромным их знатоком был византийский ученый Tzetzes (Цец), а он тоже говорит о комиссии Писистрата и даже приводит имена ее четырех членов. Можно бранить Элиана за некритичность и сумбурность его сообщений, но едва ли был чистым выдумщиком в этом вопросе Геродот (VII, 6), сообщающий об Ономакрите как редакторе и издателе при Писистрате. Неизвестно также, почему нужно нам сомневаться в сообщениях Павсания (VII, 26), Либания (в Панегирике Юлиану 1, 170), Евстафия, Свида и др. Это, во всяком случае, очень твердая античная традиция.

2) Одним из наиболее серьезных аргументов против комиссии Писистрата является то, что выдвинул Лерс в 1862 г. и чему в дальнейшем придавалось большое значение многими исследо-

<sup>1</sup> Обзор прежних и современных теорий о месте, времени и деятельности Гомера (с IX по VI вв. до н. э.) можно найти в указанной выше работе Губа, в *Inform. litter.*, 1957, № 3, стр. 115—124.

<sup>2</sup> Подробно об этом — у P. Sauer, *Grundfrag. d. Homerkritik* Lpz., 1921, стр. 99—135, откуда мы заимствуем некоторые материалы со своими дополнениями и поправками.



вателями (Виламовиц, Людвик), именно, что об этой комиссии Писистрата ничего не знают самые знаменитые античные исследователи Гомера, александрийцы Зенодот, Аристофан и сам Аристарх. Этот аргумент, однако, содержит в себе все признаки гиперкритицизма. Во-первых, из молчания александрийцев совершенно нелогично делать вывод об их незнании, во-вторых, сам же Виламовиц, резко критикующий комиссию Писистрата, приводит (1884) две схолии, на основании которых можно косвенно заключить, что Аристарх об этой редакции Писистрата знал. Это мнение, правда, оспаривается другими, но совершенно ясно, что вопрос о существовании комиссии Писистрата вовсе не зависит от вопроса о том, знали ли о ней что-нибудь александрийские ученые или нет, и еще менее зависит от того, можно ли найти у них об этом какие-нибудь упоминания. В-третьих, молчание александрийцев по этому вопросу может быть объясняемо многими другими причинами, кроме их прямого незнания. Так, например, Аристарх уже по одному тому мог не говорить о редакции Писистрата, что он считал Гомера афинянином по рождению. Ричль (1838) так и считал, что александрийцы не упоминали о Писистрате исключительно ввиду общеизвестности его гомеровского редактирования. Лерс, конечно, против этого возражал, но сторонники этого взгляда всегда было немало (среди них, например, Бете). Многие (Аллен, Виламовиц) связывают рассматриваемую античную традицию о редакции Писистрата с Пергамской грамматической школой, и Флях считал, что александрийцы замалчивали Писистрата из-за своей вражды к Пергамской школе, которая была их конкурентом по редактированию Гомера. В-четвертых, исследователи, отвергающие античную традицию о Писистрате, должны были бы привести какие-нибудь указания античных источников на другие обстоятельства появления рукописного текста Гомера. Если у них вызывает удивление молчание александрийских ученых о редакции Писистрата, то нас еще в большей мере удивило бы то, что ни один из многочисленных античных грамматиков, комментаторов и критиков за всю тысячелетнюю античность не заинтересовался вопросом о подлинном происхождении первого гомеровского текста, если бы указанная античная традиция казалась им неподлинной или по крайней мере если бы она не имела всеобщего распространения. Но во всем необозримом античном материале нет никакой возможности найти каких-либо малейших указаний на каких-нибудь других, кроме Писистрата, редакторов или издателей первого текста Гомера.

3) Другим основным аргументом против писистратовской редакции было выдвигаемое против Вольфа указание на наличие у греков письменности задолго до Писистрата. Виламовицу через 80 лет после Вольфа, конечно, нетрудно было доказать существование у греков письменности задолго до VII в.: греки, оказывается, усвоили себе финикийское письмо еще в X в.



до н. э. Однако совершенно нелепо делать отсюда выводы о недостоверности всей указанной античной традиции о Писистрате.

Во-первых, из того, что была письменность до Писистрата, нисколько не вытекает, что до Писистрата она была употреблена для поэм Гомера. Иначе какой-нибудь исследователь будущих столетий, прочитавши где-нибудь о первой записи русских былин в XIX в., имел бы полное право отвергать эту запись в XIX в. на том основании, что письменность и книгопечатание были в России за несколько веков до этого времени.

Во-вторых, устная эпическая традиция, никак не фиксируемая письменно, представляет собою вполне естественное и социально-обусловленное явление: она и без всякой письменности есть нечто весьма прочное, твердое и устойчивое в течение многих веков; и народная память, т. е. память народных певцов, сказителей, рассказчиков, такова, что она не только не нуждается ни в какой записи, но в те времена она гораздо прочнее и надежнее всех тогдашних способов письменности.

В-третьих, такая важная вещь, как первая запись всенародных эпических памятников, никогда не происходит случайно и менее всего по причине только одного наличия письменности. Письменность существует у народа много веков, а запись эпоса возникает почему-то только в определенное время. Когда мы говорим о возникновении первой записи законов, то и в Греции и в Риме мы разыскиваем для этого достаточные социальные основания и не просто указываем на самый факт письменности у этих народов (вспомним ту длительную социальную борьбу в Риме, которая в конце концов заставила патрициев дать писанные законы). В качестве причин для первой записи гомеровского текста именно в начале VI в. можно указать: окончательное совершившееся к этому времени падение общинно-родовых отношений, которое теперь потребовало механической фиксации того, что раньше было крепчайшим образом зафиксировано в общинно-родовой памяти и певцов и простых людей; стремление восходящих Афин взять в свои руки монополию над вековой эпической традицией, которая к тому же как раз в Аттике и нашла свое последнее завершение, и изъять ее у странствующих рапсодов, которые с течением времени оказались весьма шаткой и ненадежной средой для эпических традиций; наконец, резкая противоположность общенародного эпоса и узко индивидуальной лирики, заставившая уже первых представителей элегии и ямба прибегать (еще в VII в.) к письменной записи своих произведений и ожидавшая для грандиозных эпических записей более или менее твердого, сильного, уверенного в себе и культурно-восходящего государства. Едва ли все эти причины могли вызвать соответствующие действия раньше VI в. и где-нибудь в упадочном ионийском или отсталом дорийском мире, а не в Афинах.

4) В оправдание указанной традиции о Писистрате нужно, однако, избегать всякого формализма и буквальности. Так, хотя и нет на то никаких твердых данных, но можно согласиться с гипотезой Виламовица, что указанная традиция образовалась постепенно из такого примерно зерна, как приведенное выше сообщение Геродота о литературной деятельности Ономакрита при Писистрате. Можно согласиться также и с тем, что «легенду о Писистрате» особенно раздули мегарские историки Герей и Диэвхид, объяснявшие все «афинские» места (Ил., II, 546—558) как писистратовскую интерполяцию из-за вражды к Писистрату после покорения Саламина, считая даже, что вначале это было просто политическим памфлетом. Только в дальнейшем это было превращено Асклепиадом Мирлейским в историко-литературную теорию. Однако поражение мегарян у Саламина произошло не при Писистрате, но при Солоне, и авторам этой гипотезы приходится вводить еще новую выдумку, будто-де было неудобно порочить всеми уважаемое имя Солона и потому-де это разоблачение и было направлено по адресу Писистрата. Можно пойти и на то, что гомеровские поэмы записывались и раньше Писистрата (так, псевдо-Геродотова биография Гомера утверждает, что Гомер сам записывал свои произведения, а довольно устойчивая традиция, начиная с Эфора, — Гераклид Понтийский, Плутарх, Элиан и Дион Хрисостом говорят о собирании и привозе гомеровских поэм на континент Ликургом).

Можно, наконец, по-разному трактовать самый метод редактирования Гомера при Писистрате. Можно сделать и многие другие уступки врагам традиции о Писистрате. Однако есть одно обстоятельство, от которого никак нельзя отказаться и которое приходится утверждать даже вопреки мировым авторитетам филологии. А именно, еще Лахманн говорил о едином аттическом издании Гомера, которое цитируется всей античностью, несмотря на наличие целого ряда неаттических изданий (массилийское, хиосское, синопское и др.). К этому мнению примкнул и Виламовиц (частично, в противоречии с самим собою), и это мнение энергично защищал Кауэр на основании самого тщательного изучения истории критики текста Гомера в античности, а равно и на основании анализа гомеровских рукописей. Этот факт единого аттического экземпляра Гомера VI в., с которого списывались все рукописи Гомера, известные последующим временам у греков, является для нас самым важным и самым непреложным во всей этой проблеме; и в сравнении с этим фактом меркнет необходимость буквального признания и самого Писистрата с его комиссией и редакцией. Поэтому вопрос о Писистрате гораздо сложнее, чем это думает Вильг. Шмид, объявляющий в своей «Истории греческой литературы», что в настоящее время нет ни одного серьезного ученого, который бы не считал комиссию Писистрата легендой. Тут дело не в самом Писистрате, хотя и сама комиссия Писистрата отнюдь



не легенда для таких столпов гомероведения, как Кауэр, Бете, Дреруп, куда надо отнести также и В. Берара, К. Роте, Р. Герцога и мн. др.

б) Значение редакционной деятельности писистратовой комиссии тоже часто подвергалось разного рода сомнениям и крикотолкам, хотя и без особых оснований.

1) Одни полагали, что здесь мы имеем дело только с механическим собиранием и механической записью произведений Гомера; другие, — что писистратовские редакторы не только записали Гомера, но и внесли в его произведения единство и определенный план; третьи, — что здесь, кроме того, еще имело место широкое интерполирование.

2) Данных для точного суждения по всем этим вопросам, можно сказать, почти совсем не имеется. Если же вникнуть в те немногие выражения, употребленные в указанных выше источниках по редакции Писистрата, и не фантазировать, то единственное, о чем можно здесь с уверенностью говорить, это приведение, в процессе записи, во внешнее единство произведений Гомера, распевавшихся до того времени каждое порознь. Выражения (*diēiremena* «разделенное» у Элиана, *diesparmena* «рассеянное» у Павсания, *sparsa* «рассыпанное» у Цеца в комментариях к Плавту, *confusa* «спутанное» у Цицерона) нисколько не говорят о такой спутанности материала, которая могла бы заставить писистратовских редакторов располагать его по специально сочиненному ими плану. Здесь имеется в виду то, что у Гомера отдельно существовали «Битва у кораблей», «Долония» и т. д., как об этом говорит Элиан. Всякий иной смысл указанных выражений может быть только гипотезой.

3) На этом основании Ричль довольно удачно предполагал, что приведение в порядок произведений Гомера при Писистрате имело своей целью только восстановление того их естественного состояния, которое было нарушено рапсодами, но не измышления этого порядка заново.

4) Что же касается интерполяций, то даже если их признать, это будет очень мало говорить в пользу радикализма редакционных методов при Писистрате. Наоборот, самый факт интерполяции уже предполагает наличие у Писистрата какого-то единого текста Гомера; а по своему количеству эти интерполяции вовсе не таковы, чтобы придать поэмам Гомера совершенно неузнаваемый вид. Кроме того, если иметь в виду такие большие «интерполяции», как вся «Долония» целиком, то это, конечно, не есть просто интерполяция. Да и приведенный выше источник, который говорит об интерполировании «Долонии», считает ее произведением опять-таки все того же Гомера. Таким образом, писистратовские интерполяции (даже если они были) говорят не столько против дописистратовского единства гомеровских поэм, сколько говорят в его защиту.



5) Другое дело — указанное выше аттическое завершение гомеровского эпоса. Оно, как мы видели, есть бесспорный факт. Но этот факт настолько органический, настолько народный и племенной, что он едва ли регулировался какими-нибудь комиссиями. Вернее всего, что комиссия Писистрата механически записывала в виде единого свода то, что, имея внутри себя и художественное единство и единство мировоззрения, ввиду беспорядочной деятельности давно уже начавших самочинствовать рапсодов, распадалось на отдельные произведения, которым грозила опасность окончательно оторваться одному от другого и потерять заложенное в них единство и цельность.

в) Упорядочение рецитаций Гомера при Солоне, тоже нашедшее у многих исследователей квалификацию в качестве легенды, очень хорошо согласуется с известиями о комиссии Писистрата, тем более, что в одном источнике эта реформа связывается не с Солоном, а с Гиппархом, сыном Писистрата. Очень важно подчеркнуть внутреннее единство обоих мероприятий: упорядоченной записи цельного Гомера и рецитирования его на Панафинеях. Традиция о Солоне или Гиппархе внутренне подкрепляет здесь традицию о Писистрате. Традиция же о Солоне, особенно если не гнаться за формальным и буквальным использованием ее источников, такова, что даже те, кто в ней сомневается, косвенно все же не могут с нею не согласиться, поскольку упорядоченная гомеровская рецитация на Панафинеях переживалась всеми греками как нечто весьма старинное. Противники признания Солоновского закона могут быть правы только в том отношении, что Гомер в беспорядочной форме, а может быть, и в упорядоченной, но официально еще не узаконенной форме, рецитировался на Панафинеях значительно раньше Солона. Признать это, конечно, можно, хотя прямых данных для этого не имеется.

После вопроса о записи поэм Гомера перейдем к вопросу о состоянии текста Гомера в древности.

**12. Текст Гомера в древности.** Уже Пэли прекрасно доказал то, что вся греческая доалександрийская литература либо 1) приводит гомеровские мифы в таком общем виде, в каком они могли существовать и самостоятельно, безотносительно к пересказу их в гомеровских поэмах, как общенародное достояние, или как предмет каких-нибудь других поэм, либо 2) содержит самые общие указания на гомеровские поэмы без приведения текстов, либо 3) приводит тексты не в том виде, в каком дошел до нас Гомер, и, либо, наконец, 4) приводит цитаты не дошедшего до нас Гомера. А то обстоятельство, что даже и самая правильная цитата из нашего Гомера у того или иного доалександрийского автора отнюдь еще не доказывает наличие и всего нашего гомеровского текста целиком в руках данного автора, это обстоятельство ясно само собою и без Пэли. Подобного рода исследование обнаруживает, что текст

гомеровских поэм находился все время в движении вплоть до александрийских времен. Это, конечно, не говорит ни против того, что материал гомеровских поэм есть древнейшее и вековое достояние греческого народа, ни против того, что комиссия Писистрата впервые записала эти поэмы. Речь идет только о том, что текст Гомера как до его записи, так и после его записи все время продолжал изменяться, впитывая самые разнообразные влияния того или другого времени. Приведем некоторые материалы из Пэли, комбинируя и интерпретируя их по-своему и дополняя своими текстами. Эти материалы собраны в предисловии к изданию *The Iliad of Homer with english notes by F. A. Paley. Vol. I, Lond., 1866.*

У Гесиода, если не считать, вероятно, более позднего «Щита Геракла», совершенно нет никаких прямых намеков на Гомера. В легенде о пяти веках при изображении четвертого, героического, века упоминаются мифы о походе против Фив и о Троянской войне из-за Елены (Opp. 161—165). О стоянке в Авлиде (в той же поэме — 650—653). У Гомера, правда, имеются очень беглые указания и на фиванский поход (Ил., XXIII, 677—680), и на похищение Елены (III, 442—445), и на Авлиду (II, 303 сл.). Но, конечно, это слишком общие указания, чтобы можно было судить о наличии какого-то готового гомеровского текста в руках Гесиода. У него упоминается еще Ахилл, рожденный от Пелея и Фетиды, «львинодушный рядов прорыватель» (Theog. 1006 сл.). Если на основании подобного рода текстов Гесиода судить о поэмах Гомера, то тогда «Илиаде» пришлось бы приписать ту концепцию гнева Ахилла, которую мы находим в песне Демодока на пиру у Алкиноя (Од., VIII, 75—82): когда Ахилл и Одиссей поссорились на пиру бессмертных, то Агамемнон этому очень радовался, потому что в Дельфах ему был предсказан успех в Троянской войне после этой ссоры героев. Тут нет ничего общего с «Илиадой». И имеются в виду какие-то другие мифы или поэмы. Какой же отсюда мог бы быть сделан вывод для поэм Гомера?

Что же касается, наконец, гесиодовского «Щита», то он, несомненно, есть подражание XVIII песни «Илиады» с ее знаменитым изображением щита Ахилла. Но какого времени этот «Щит» Гесиода и какому именно тексту «Илиады» он подражание, неизвестно.

Если перейти к элегикам, то, по Павсанию (IX, 9,5), Каллин приписывал «Фиваиду» Гомеру (текст, отсутствующий у Пэли). Но Гомеру, как мы знаем, приписывались вообще все произведения древнейшей греческой литературы. Приводимый у Пэли фрагмент из Тиртея (4D) с указанием на Киклопов, Титана, Мидаса и др. не имеет никакого отношения специально к Гомеру, и даже сам Пэли приводит его только предположительно. Мы со своей стороны указали бы скорее на frg. 3, где рисуется красота павшего в бою молодого героя и безоб-



разный вид погибшего старца, — текст, который в последние десятилетия не раз сопоставлялся с XXII песнью «Илиады», 71—76, где рисуется аналогичная картина, хотя у Гомера здесь не побуждение к бою, а, наоборот, увещания Приама к Гектору не выступать одному против Ахилла. Были мнения как о влиянии Гомера на Тиртея в данном случае, так и о влиянии Тиртея на Гомера. Вопрос этот очень смутный и о времени появления гомеровского текста тут трудно что-нибудь высказать.

Если нет ничего у Солона, то у Феогнида мы находим целых три текста, которые до некоторой степени можно было бы связывать с Гомером, но связь эта тоже достаточно неопределенная. Первый текст говорит о построении Агамемноном храма Артемиде перед отправлением в Трою. К Гомеру это не имеет никакого отношения. Говорится далее о Сисифе, имеющем «прекрасную речь богоравного Нестора» (714 D.). Возможно, что здесь имеются в виду поэмы Гомера. Но еще надо доказать, что только у одного Гомера имеется изображение ораторского искусства Нестора. Возможно также, что Феогнид имеет в виду Гомера в своем кратком рассказе о нисхождении Одиссея в Аид, об его возвращении к Пенелопе и об убийстве женихов, хотя опять-таки здесь только простая возможность, но никак не необходимость. Выражение Архилоха (frg. 57 D.) «жребий победы — у богов» аналогичен тексту в «Илиаде» (VII, 102). Здесь, наоборот, очень большая вероятность заимствования у Архилоха из Гомера, если, конечно, будет доказано, что текст Гомера старше Архилоха; а иначе будет, наоборот, воздействие Архилоха на Гомера.

Из мелоса можно привести Симонида Кеосского, который (frg. 32 D) приводит стихи о Мелеагре, якобы из Гомера. Однако в известном рассказе о Мелеагре в «Илиаде» (IX, 529—598) мы ничего подобного не находим. Зато, насколько мы сумели наблюдать, Симонид Кеосский (или, как некоторые допускают, Аморгский) в своей элегии (Semon. frg. 29 D) впервые приводит стих из «Илиады» (VI, 146) без всяких изменений и в полной точности: «Сходны судьбой поколения людей с поколениями листьев» (вместо Гомера он говорит о «муже с Хиоса»). Но Симонид Кеосский это уже V в. до н. э., и, значит, terminus ad quem для Гомера отодвигается на очень позднее время.

Пиндар, деятельность которого тоже протекает в V в., может быть, в некоторых местах имеет связь с Гомером. В «Олимпийских одах» (Ol., II, 85—90 Schr.) говорится о том, что Фетида склонила сердце Зевса и что Ахилл убил Гектора, — текст, заставляющий вспоминать «Илиаду» (I, 497—531 и XXII). Упоминание об убийстве Тлеполемом своего дяди Ликимния читается одинаково и в «Олимпийских одах» (Ol., VII, 25—30), и в «Илиаде» (II, 661—669). Тоже находим и о борьбе Геракла с Посейдоном, Фебом и Аидом (Ol., IX, 30—35 и Ил., V 395—397) (у Гомера здесь, впрочем, только об Аи-



де). У Пиндара (Ol., X, 27—34) Геракл убивает двух Молионов, Ктеата и Эврита; а в «Илиаде» (XI, 709 сл., 750—752) их намеревается убить Нестор. Тут есть некоторая точка соприкосновения, но, конечно, с известным расхождением. У Пиндара то же (Ol., XIII, 60—65). Главк мыслится сыном Беллерофонта, что аналогично соответствующему тексту в «Илиаде» (VI, 144), где тоже упоминается Главк, но уже как сын Гипполоха, т. е. внук Беллерофонта. Встреча Аякса и Гектора для единоборства в «Немеейских одах» (Nem. II, 14), вероятно, есть отзвук знаменитого рассказа Гомера об этом единоборстве в «Илиаде» (VII). О Мелеагре («Истмийские оды», Isthm VII, 32) можно заключить, что он погиб, защищая свою родину. В «Илиаде» (IX) он тоже защищает свою родину, но о судьбе его ничего не сказано. Конечно, можно оспаривать связь Пиндара с Гомером в этих текстах, т. к. она очень общая и наряду с этим встречается у обоих поэтов полное расхождение. Но остальные тексты из Пиндара о Троянской войне (их около трех десятков) уже совсем никак не связываются с Гомером.

Остается указать только три текста из Пиндара, где упоминается ни больше и ни меньше, как сам Гомер. В «Пифийских одах» (Pyth. IV, 277 сл.) приводится место из Гомера (Ил., XV, 207 сл.) — «Благо, если посол и совет подает нам разумный». Хотя этот гомеровский текст приведен у Пиндара с некоторой перефразировкой, но здесь употребляются те же самые слова и выражения, так что о связи с Гомером здесь не может быть никакого сомнения. Заметим, однако, что уже по условиям метрики Пиндар и не мог приводить цитаты из Гомера в цельном и нетронутom виде. В «Немеейских одах» (Nem. VII, 21) читаем, что слаткогласный Гомер более поведал об Одиссее, чем тот претерпел на самом деле. Ясно, что Пиндар читал какого-то Гомера, но с уверенностью сказать, что он читал именно нашего Гомера, опять-таки невозможно. Здесь же, в последующих стихах — 25—28, он приписывает Гомеру изображение самоубийства Аякса, которое в нашем Гомере не содержится. В «Истмийских одах» (Isthm. IV, 35—40) опять говорится о самоубийстве Аякса (у Гомера), но на этот раз с пространным и торжественным прославлением искусства Гомера. Правда, в «Одиссее» (XI, 548—584) имеется эпизод с описанием встречи Одиссея и Аякса. Аякс гневается на Одиссея за одержанную этим последним победу над ним и там же имеет намеки на его раннюю смерть из-за доспехов. Но никакого специального изображения самоубийства Аякса здесь нет. Изображение это было в циклических поэмах, которые Пиндар, очевидно, приписывает тоже Гомеру.

Таким образом, никакое самое внимательное изучение гомеровских отзвуков и намеков у Пиндара не может заставить нас признать, что Пиндар пользовался нашим текстом Гомера

и что наш текст Гомера в эпоху Пиндара имел свою окончательную форму.

Перейдем к трагикам.

Нас не должно удивлять то обстоятельство, что у трагиков нет цитат из Гомера. Ведь было бы странно ожидать, чтобы какой-нибудь герой в трагедии вдруг стал цитировать Гомера. Трагедия — произведение чисто художественное и совсем не теоретическое; и поэтому из-за отсутствия в ней гомеровских цитат никакого вывода о положении с самим Гомером в V в. сделать нельзя. Однако удивительным и, прямо нужно сказать, потрясающим для филолога обстоятельством является то, что и по своему сюжету трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида почти не имеют никакого отношения к поэмам Гомера. Сюжетные реминисценции из гомеровских мифов здесь чрезвычайно редки, а по содержанию своему слишком общи и только с большой натяжкой могут быть связываемы с какими-нибудь текстами нашего Гомера.

Поразительно то, что из нескольких сот дошедших и не дошедших до нас трагедий только две действительно развивают гомеровский сюжет, это — «Киклоп» и «Рес» Еврипида. «Киклоп» развивает сюжет IX песни «Одиссеи», а «Рес» — сюжет X песни «Илиады». Но «Киклоп» вовсе даже не трагедия, а сатировская драма; «Рес» же, как думает большинство ученых, даже и совсем не принадлежит Еврипиду. Кроме того, ни та, ни другая пьеса не играют никакой ведущей роли в творчестве Еврипида: они вполне третьестепенны. Из нескольких сот трагедий V в. около 60 развивает сюжеты той или другой циклической поэмы, но только не «Илиады» и не «Одиссеи». Спрашивается: неужели это простая случайность? Если подходить к этому вопросу непредубежденно, то следует признать, что в V в. до н. э. «Илиада» и «Одиссея» в том виде, в котором мы их сейчас имеем, либо были непопулярны и малоизвестны, либо вовсе не существовали в цельном и законченном виде. Всякий другой вывод из этого удивительного факта несвязанности трагедии с Гомером является только субъективным вымыслом или результатом некритического отношения к популярности Гомера, начиная с александрийских времен. И если Эсхил говорил, что он питается крохами с богатого стола Гомера, то ясно, что под Гомером он понимал здесь нечто чрезвычайно широкое и неопределенное, может быть, все циклические поэмы или что-нибудь еще больше того (как это вообще часто думали в древности). Но уж никак не нашу «Илиаду» и не нашу «Одиссею», на сюжеты из которых у него нет вообще ни одной трагедии.

Несколько иначе обстоит дело с Аристофаном. Поскольку Аристофан часто занимался всякого рода пародиями на прежних авторов, он был далеко не чужд разных теоретико-литературных и критико-литературных интересов. Но и его ма-



териалы также безнадежны в смысле необходимости делать из них какие-нибудь выводы о прочно установленном в его время тексте гомеровских поэм.

Наиболее ясным позаимствованием из Гомера представляется нам место в «Осах» (Vesp. 180—186), где вся ситуация с Клеонославом, спрятавшимся под брюхо осла, как Одиссей под брюхо барана, и называющим себя, тоже как Одиссей, «Никто», вполне аналогична тому, что мы находим в «Одиссее» (IX, 366, 447—455). Если угодно, аристофановские выражения в данном случае являются перефразировкой соответствующих выражений у Гомера.

Когда в «Птицах» (Av. 575) говорится, что «Гомер уподобил Ириду робкой голубке», то этого уподобления нет ни в «Илиаде», ни в «Одиссее». Значит, в данном тексте Аристофан понимает под Гомером опять не то, что мы. В комедии «Мир» (Pax 1089—1091) опять имеется ссылка на Гомера об уничтожении «тучи войны» и о принесении жертв Тишине. Этих строк у Гомера также нет. Дальше в той же комедии в стихе 1092 — «они сожгли бедра и вкусили внутренностей», наоборот, имеем точную цитату из «Илиады» (I, 464). Стих 1093 о вкушении вина и водительство во время шествия может быть пародией на какие-нибудь стихи Гомера. В стихах 1096 сл. — опять точная цитата из «Илиады» (IX, 63 сл.): «Ни очага, ни закона, ни фратрии тот не имеет, кто между собою любит войну, столь ужасную людям». В стихах I, 273 сл. той же комедии место о столкновении в бою и звоне оружия можно приписывать «Илиаде» (IV, 447 сл.), хотя речь здесь может идти только о самой общей аналогии образов войны. Стихи 1280—1283 о заклинании быков и распрягании коней и пр. могут считаться таким же подражанием гомеровским стихам, отчасти пародией на них.

Таким образом, за два текста Аристофана можно ручаться, как за прямые цитаты из Гомера; два текста, приписанные Гомеру, отсутствуют у него; и все остальные тексты, не упоминающие Гомера, но имеющие к нему отношение, являются более или менее близким подражанием ему или пародией на него.

Перейдем к прозаикам.

Геродот утверждает, что Гомер и Гесиод жили за 400 лет до него, т. е., надо полагать, в IX в. до н. э. (II, 53). Однако то, что он понимает под Гомером, настолько смутно и неопределенно, что из этого трудно сделать какие-нибудь реальные выводы. Прежде всего Гомеру и Гесиоду он приписывает создание всей греческой мифологии, равно как и то, что Гомер выдумал реку Океан (II, 23). Далее, хотя киклическая поэма «Киприи», по Геродоту, и не принадлежит Гомеру (II, 117), но зато он приписывает ему киклическую поэму «Эпигоны», где упоминаются гиперборейцы (IV, 32), хотя и не с полной уверенностью. Однако какая-то часть нашего традиционного Гомера все-таки была известна Геродоту. Последний знает, что Гомер



прославляет в своих поэмах Аргос и аргивян (V, 67). Геродот (VII, 161) перефразирует слова из «Илиады» (II, 552 сл.) об искусном вожде афинян Менесфее. В главе II, 116 содержится целых три цитаты из Гомера: об одежде, расшитой сидонскими женщинами, и увозе Елены Александром через Сидон (Ил., VI, 289—292); о разных снадобиях, вывезенных Еленой из Египта (Од., IV, 227—230); наконец, о слове Менелая к Телемаху о задержке его богами в Египте из-за непринесения обильных жертв (Од., IV, 351 сл.). Наконец (IV, 29), Геродот приводит цитату об ягнятах в Ливии из «Одиссеи» (IV, 85).

Таким образом, несмотря на смутность представления о Гомере, в руках Геродота уже было нечто вроде нашего современного текста Гомера.

Фукидид относит Гомера, по времени, после Троянской войны и, по-видимому, зная текст из «Илиады» — II, 681—685, утверждает, что у Гомера эллинами назывались только жители Фтии (I,3). Знакомство с текстами из «Илиады» — II, 576 сл. и 101—108 — о могуществе Агамемнона тоже, по-видимому, заставило Фукидида говорить об этом (I,9), причем там же, во втором тексте, слова «владеет над многими островами и над всем Аргосом» являются прямой цитатой из Гомера. Описание греческого воинства, направлявшегося под Трою, с указанием количества кораблей от отдельных областей Греции (Ил., II, 509 сл. и 718 сл.) тоже досконально известно Фукидиду (I,10). Фукидид (I,11) рассуждает о том, что греки гораздо скорее взяли бы Трою, если бы не стали заниматься земледелием на Херсонесе и грабежом вокруг Трои. Может быть, это намек на нашу «Илиаду». Может быть, Фукидид, изображая первоначальные победы греков под Троей и построение ими вследствие этого укрепленного лагеря на берегу моря, имеет в виду соответствующее место об укреплении лагеря в «Илиаде» (VII, 436—442). Однако все эти события по «Илиаде» происходят не в начале войны, а в ее конце, именно в 10-й год войны. Об участии беотийцев в походе против Трои (Ил., II, 494) Фукидид (I, 12) тоже знает. Говоря о богатом городе Коринфе (I, 13), Фукидид, может быть, имеет в виду «Илиаду» — (II, 570), хотя, правда, ссылается он при этом не на самого Гомера, но на древних поэтов. Наконец, Фукидид знает (IV, 24) о плавании Одиссея мимо Харибды (Од., XII).

Ксенофонт, Платон и Аристотель сотни раз ссылаются на Гомера и очень часто пользуются им либо для подтверждения своих идей, либо для украшения своей речи, либо для его прямой критики. Учет и анализ всех этих многочисленных текстов требует целой большой диссертации. Поэтому проводить подобное исследование их здесь не будем. Однако и без всякого специального исследования бросается в глаза большой разноречивостью в цитатах у этих писателей из Гомера в сравнении с тем, что мы находим у самого Гомера. Другими словами,

картина здесь мало чем отлична от Пиндара или Аристофана. Одно только можно заметить, что в эпоху Платона и Аристотеля авторитет Гомера значительно усиливается, и текст его поэм, по-видимому, делается более стабильным. Конечно, все эти цитаты из Гомера или изложения тех или других мест из него, строго говоря, свидетельствуют только об этих самых местах Гомера, но нисколько не свидетельствуют о других местах. Ввиду хаотического состояния текста Гомера в период греческой классики никак нельзя делать выводы о всем тексте Гомера на основании правильного цитирования только его отдельных текстов.

Из Платона мы указали бы только на один интересный текст.

У Платона в «Федре» (Phaedr. 252 BC) говорится о двух стихах, которые гомериды приводят якобы из апокрифических песен и из которых один «полон большой дерзости и звучит не очень-то поэтически» —

Смертные, правда, его прозывают

Птэротом — боги бессмертные, так как он  
Эротом крылатым,  
крылья питает.

(перевод Жебелева).

Трудно судить, почему Платон оценивает отрицательно эти стихи (может быть, ввиду некоторой метрической свободы второго стиха, где частица *de* падает на слабую часть стопы, в то время как постановка ее перед двумя следующими согласными должна сделать этот слог долгим). Однако важно другое. Важно то, что в эпоху Платона ходили какие-то стихи Гомера, которые считались апокрифическими и не входили в текст принятого тогда Гомера. Другими словами, какой-то принятый текст Гомера уже был, но что это за текст, сказать невозможно. По крайней мере Платон и Аристотель, подобно Ксенофону, цитируют Гомера весьма неточно, так что едва ли установление текста было в их время окончательным.

Точно так же и современники Платона и Аристотеля, Демосфен и Эсхин, тоже не дают ничего, чтобы установить какой-нибудь общепринятый в их времена текст Гомера.

Демосфен в речи LX, 29 приписывает Гомеру какую-то поэму, в которой Акамант посылал за своей матерью в Трою. Но у Гомера этого нет. Вазопись действительно содержит указания на отправление Эфры из Трои. Но в наших гомеровских поэмах об этом нет ровно никакого упоминания. Имеется только в «Илиаде», III, 114 не относящееся к данному вопросу упоминание об Эфре, как о служанке Елены. Эсхин в речи «Против Тимарха» (Cont. Tim., 128) утверждает, что выражение «Молва пошла по войску» часто попадает у Гомера. Но у Гомера это выражение не попадает ни разу. Значит, и при этих ораторах

текст Гомера тоже находился в движении или если был установлен, то установлен нетвердо и не признавался многими крупнейшими деятелями литературы.

Таким образом, ни аттическое издание Гомера, ни какое-нибудь другое не содержало твердо установленного текста, который бы всеми одинаково признавался. Поэтому об авторстве Гомера можно говорить только чрезвычайно условно; и для нас, повторяем, это только тот имманентный автор, который читается нами в теперешнем тексте Гомера. Какие же фактические авторы здесь действовали, когда и как они действовали, это остается тайной многих веков.

Текст Гомера, которым пользуемся мы в настоящее время, получил свою окончательную форму не раньше времени александрийских редакторов Гомера.

**13. Основной тезис гомероведения.** Подводя последний итог 150-летней работе по гомеровскому вопросу, мы должны сказать следующее.

Очевидно, для современности отпадает вопрос о расчленении Гомера на то или иное число авторов. Этот вопрос и бессмыслен и неразрешим. Очевидно, отпадает также и вопрос о нахождении в этих поэмах также какого-то «ядра» или «зерна» с установлением последовательно ряда дальнейших добавлений. Этот вопрос тоже и бессмыслен и неразрешим. Отпадает также вопрос об единоличии авторства Гомера, т. к. для решения этого вопроса нет никаких данных. Ни редакторство, ни компиляторство тоже не могут быть твердым и определенным предметом для исследования, поскольку здесь возможны только разного рода фантазии, то сужающие, то расширяющие роль отдельных авторов, компиляторов и редакторов по собственному произволу исследователей. Отпадает и необходимость анализа разного рода исторических напластований, если эти последние понимать механически и изолированно, вне связи с целым. Точно так же и определение тех или иных интерполяций возможно только в виде органических элементов художественного целого, но не в виде грубых вставок с грубо политическими целями.

Гомер — это целая энциклопедия всего общинно-родового строя, начиная с его самых диких времен, и очень мощная, очень твердая оценка социально-исторических основ наступающего века цивилизации. 150-летняя работа по гомеровскому вопросу не осталась бесплодной, хотя она и проводилась часто с позиций буржуазного формализма и индивидуалистической философии. Но ценность всей этой работы только и может быть спасена при условии постановки основной проблемы как проблемы исторических напластований органически врастающих одно в другое и притом обязательно в свете того художественного целого, чем являются поэмы Гомера. С этой точки зрения для нас сохраняют свою ценность не только теории еди-



ноличного творчества или множественности авторов, но и всякие теории языковые, археологические, этнографические, социально-исторические, историко-литературные, вплоть до теории малых песен, хотя с иных точек зрения все эти теории или утерали свое значение или являются односторонними. В связи с этим основной тезис гомероведения, получаемый нами как самый общий результат научной разработки гомеровского вопроса, мы могли бы формулировать в виде следующих четырех положений.

1) Гомер — это граница между двумя античными формациями — общинно-родовой и рабовладельческой. Как и всякая граница, он не есть ни то, что ограничивает, ни то, что ограничивается, но есть та единая и нераздельная точка, в которой неразлично совпадает и ограничивающее и ограничиваемое. Исследование должно определить, как это происходит у Гомера и что при этом делается с теми двумя формациями, на границе которых находится Гомер.

2) Находясь на вершине, разграничивающей обе формации, Гомер изображает самые разнообразные периоды и типы общинно-родовой формации и подвергает их своей самостоятельной рефлексии.

Исследование должно показать, какие периоды и типы этой формации отразились у Гомера и как он их преобразил соответственно со своей оригинальной социально-исторической позицией.

3) Находясь на вершине, разграничивающей обе формации, Гомер подвергает мощной рефлексии также и наступающую рабовладельческую цивилизацию. Он не входит в ее детальное изображение, и он не является ее сознательным идеологом. Но высота занимаемой им социально-исторической позиции не только освобождает его от связанности с этой наступающей цивилизацией и от ее ограниченности, но дает ему возможность острейшим образом критиковать все ее будущие изъяны и провалы. Здесь он подобен Шекспиру, интуитивно критиковавшему буржуазный индивидуализм в начале самой буржуазной эпохи и за несколько столетий до краха этого индивидуализма. Исследование должно показать, как это у Гомера происходит.

4) Что же касается фактического авторства Гомера, то нет никаких возможностей установить его в каком-нибудь более или менее определенном виде. Текст Гомера, записанный в VI в. до н. э., находился в непрерывном движении вплоть до александрийских времен. К тем многочисленным изысканиям, которые в этой области были сделаны, могут и должны быть прибавлены еще новые изыскания, принципы и размеры которых в настоящее время еще не поддаются анализу.

Вот в таком виде мы могли бы формулировать наш основной тезис гомероведения, выводимый нами из всей научной литературы по Гомеру. Он, очевидно, далеко уходит за пределы отдельных теорий единоличия или множественности авторов. Если угодно, его можно было бы назвать социально-историческим унитаризмом, потому что наша позиция повелительно диктуется двумя нерушимыми оценками гомеровского эпоса: — оценкой его идейно-художественной цельности и оценкой его как результата векового народного развития. Но и это название нам представляется слишком узким. Потому, не гоняясь за ярлычками и кличками, попробуем войти в анализ самого Гомера и применить на деле выставленный нами сейчас основной тезис гомероведения.

**14. Очередная проблематика.** Среди десятков и, может быть, сотен разных проблем, относящихся к Гомеру, есть, однако, одна, которая в настоящее время получает первоочередное значение и которая обнимает собою, в сущности говоря, целую область проблем. Поэтому мы и говорим здесь не о проблеме, но о проблематике. Проблема эта относится к художественному мастерству Гомера или к его стилю, но в том новом их понимании, которое выработано в современном марксистско-ленинском литературоведении. Стиль художника, с нашей точки зрения, меньше всего является совокупностью формальных приемов, о которых много шло речи и в предыдущей науке о Гомере.

Стиль художника есть сам художник как человек, есть само общество, которое породило его как человека. Стиль художника есть отражение человека, общества, истории, но отражение не механическое, не буквальное, не фотографическое, а отражение творческое, обобщающее, переделывающее предметы и зовущее к новым победам человека.

Это есть сам человек, сам художник, сам Гомер, само то общество, которое его породило.

Ведь во всяком предмете имеются элементы абсолютно существенные, более или менее существенные и совсем несущественные. Человек может иметь прямой или кривой нос, широкий или узкий лоб, пышную шевелюру или лысину и т. д., и т. д. Все это более или менее существенно для него или совсем не существенно. Но за всем этим есть еще сам человек, который уже не характеризуется размером членов его тела или фигурой. Этого человека можно любить или не любить, с ним можно иметь дело и можно не иметь никакого дела. Но это именно сам человек. И когда он, например, дает свою подпись под тем или иным документом, то здесь он выступает именно как он сам; и уже никакая частичная его особенность не имеет здесь никакого значения. Вот эта «самость» для Гомера и есть его художественный стиль как выражение его нутра, его мировоззрения: и это есть его внутреннее «я», его мировоззрение.

Но это дается при помощи стиля, когда стиль не является внешним привеском к его «я» и к его мировоззрению, но существенно его выражает.

Черты такого понимания стиля и художественного мастерства постепенно изучаются и формулируются в советском литературоведении. Это не значит, что все другие проблемы литературоведения отброшены. Вопрос о происхождении и составе гомеровских поэм, вопросы об анализе разнообразных, разнородных и разновременных элементов, вошедших в состав гомеровского эпоса, будут без конца занимать внимание литературоведов и филологов. Но ведь существует, говорим мы, имманентный автор гомеровских поэм, для которого все историко-филологические материалы являются только подмостками, только подсобными материалами, более или менее вероятными слагаемыми. Все это покрывается тем, что мы фактически имеем в поэмах Гомера, т. е. тем их имманентным автором, который не сводим ни на какие аналитические слагаемые.

Вот это художественное мастерство Гомера или его художественный стиль, одинаково личный, общественный и художественный, и является в настоящее время той очередной проблемой, которая прежде ставилась весьма мало и особо или совсем не ставилась и для решения которой современное советское литературоведение обладает всеми необходимыми ресурсами и материалами. Этой проблемой и необходимо заниматься.

## V. СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ОСНОВА.

Устная словесность, мифология и литература всегда являются тем или иным отражением жизни народа. Какая жизнь народа изображена у Гомера, об этом мы сказали выше в общей форме, а сейчас скажем конкретно на основании текстов Гомера.

**1. Борьба нового со старым** — это первое, что бросается в глаза, когда мы задаемся вопросом о социально-исторической основе гомеровских поэм.

а) Упоминание в эпосе о племенах и фратриях (объединениях родов). Нестор убеждает (Ил., II, 362—368) распределить войско в бою по фратриям и филам для выявления боеспособности войска; и он же (Ил., IX, 63—64) приравнивает не включенного во фратрию человека к находящемуся вне закона и очага. Таким образом, гомеровский эпос содержит явные указания на общинно-родовую организацию, и эта последняя выступает здесь в самых ответственных местах и суждениях. Нигде не видно, чтобы выступала какая-нибудь организация, кроме родовой. Если убивают человека, то защищают его только родственники. Все родовые объединения живут настолько разъединенно, что даже на войне действуют в значи-



тельной мере самостоятельно, порознь делят добычу; да и нет такой организации, которая бы хранила общую казну или хотя бы имела общий военный план. Агамемнона плохо слушаются, так что о государстве, собственно говоря, нет никакого даже и помину.

Вместе с тем, однако, тот социально-исторический момент, который изображен в гомеровских поэмах, очень далек от наивного и примитивного общинно-родового коллективизма и отличается всеми признаками весьма развитой частной собственности и частной инициативы, правда, пока еще без явного отрыва от родовых организаций.

б) Большое развитие частной собственности и частной инициативы. В «Одиссее» (XIV, 228) мы читаем: «Один человек получает удовлетворение в одних делах, а другой в других». Такой тезис уже сам по себе достаточно говорит о развитии потребностей и о большой роли отдельного индивидуума в гомеровском представлении. Вместе с тем неизбежно начинается и борьба отдельных собственников, которая зафиксирована в знаменитых словах (Ил., XII, 421—423):

... два человека на поле, обоим им общим,  
С мерой в руках, меж собой о меже разделяющей спорят  
И на коротком пространстве за равную ссорятся долю.

О разнообразии потребностей и о нужде в разных специалистах также читается в «Одиссее» (XVII, 382—385), где идет речь о гадалках, врачах, плотниках и певцах. Но отсюда вытекает уже большое разделение труда, о чем Гомер постоянно говорит.

в) Большая дифференциация гомеровского общества, его пестрота. Необходимо прямо говорить о сословиях в гомеровском обществе, поскольку сословия и есть не что иное, как общность людей, объединенных по тому или иному общественному (например, профессиональному) признаку на основе либо юридических узаконений, либо хотя бы обычного права. Энгельс так и пишет: «Греция уже в героический период вступает в историю расчлененной на сословия» (Энгельс, Анти-Дюринг, 1948, стр. 165).

## 2. Сословия.

а) Родовая знать, или аристократия. Здесь обычно эпитеты — «тучные», «жирные», «лучшие», «добрые», «богатые». У Гомера мы находим постоянные генеалогии и от Зевса и звание к родовой чести. (Например, Одиссей к Телемаху — Од., XXIV, 504—526.) Вождь окружается у Гомера обычно своей дружиной, которая относится к нему с благоговением. Такое положение вождя соединяется еще и с крупным землевладением (например, рассказ Одиссея о своих богатствах на Крите, Од., XIV, 208 и сл.). Частые войны и всякого рода пред-

принимательство вели к обогащению соответствующей прослойки родовой общины. У Гомера мы находим изображение большой обеспеченности и роскоши, известного этикета, ораторское искусство, постоянную похвальбу богатствами, описание частых и обильных пиршеств, намечается ослабление интереса к домашним и военным занятиям. Все это черты, показывающие разложение родовой общины, процесс выдвигания отдельных собственников, которые мало-помалу уже освобождались от родовых организаций и часто мыслили вполне самостоятельно.

б) Развитие обмена и торговли. Старинная родо-вая община, основанная на натуральном хозяйстве, конечно, не торговала; а обмен был тогда настолько примитивный, что вовсе не был ведущим экономическим фактором. У Гомера намечается совершенно другая ситуация.

На основе натурального хозяйства у Гомера весьма часто происходят разного рода дарения, которые иной раз приближаются к тому, что в экономике носит название обмена. Ойней и Беллерофонт обмениваются дарами (рассказ Диомеда, Ил., VI, 216—220), также и сам Диомед с Главком (там же, 232—236). Менелай и Елена получили от египетского царя Полиба в дар серебряные тазы, два треножника, десять талантов золота, золотую прялку, серебряную корзину для шерсти (Од., IV, 125—132). Сам же Менелай одаряет Телемаха серебряным кратером, полученным им в свою очередь от сидонского царя (615—619). Одиссей, являясь под видом странника, в своем вымышленном рассказе говорит о якобы сделанных им подарках Одиссею, о 7 золотых талантах, серебряном кратере, 12 шерстяных плащах и покрывах, а также о 12 льняных плащах и хитонах и 4 рабынях (XXIV, 274—279). Финикийцы дарят серебряный кратер Фоанту на Лемносе, а сын Ясона Евней выкупает на него у Патрокла сына Приама Ликаона; Ахилл же, наконец, выставляет этот кратер как премию за победу на состязаниях (Ил., XXIII, 741—749).

Что касается настоящей торговли, то о ней упоминается в эпосе крайне редко. Однако она уже налицо. Ахейцы выменивают у Евнея на Лемносе вино на медь, железо, воловьи шкуры на коров и рабов (Ил., VII, 467—475). Сам Одиссей выдает себя за богатого критского купца (Од., IV, 222—224, 244—249). Тафийский царь Мент, образ которого принимает Афина Паллада, едет в Темесу с целью обмена железа на медь (I, 179—184). Настоящими купцами являются у Гомера финикийцы. В «Одиссее» (XV, 415 сл., 455—463) рассказывается о прибытии одного такого финикийского корабля с богатыми красивыми товарами на о-в Сирию, где он остается целый год, а купцы продают товары грекам и покупают для себя греческие товары, набивая ими весь свой корабль. Необходимо прибавить, что предметами купли и продажи были и люди, которые в силу этого станови-



лись уже рабами. Одиссей рассказывает, как один финикиец будто бы чуть ли не увез его в Ливию, чтобы продать его там в рабство (XIV, 295—297). Раб Одиссея Евмей тоже рассказывает длинную повесть о том, как финикийцы украли его мальчиком и продали отцу Одиссея Лаэрту (XV, 465—484). Сам Евмей тоже купил себе мальчика-раба у тафийцев в отсутствие Одиссея и без разрешения Лаэрта и Пенелопы на свои собственные средства (XIV, 449—452). Эти тафийцы в свое время тоже украли в Сидоне финикийку и продали ее отцу Евмея (XV, 425—429). Ахилл тоже торговал рабами, продавая сыновей Гекубы на Самос, Имброс и Лемнос (Ил., XXIV, 751—753). В своем вымышленном рассказе Евмею Одиссей рассказывает, как некий финикийский купец взял его в Египте якобы для участия в торговле, а на самом деле хотел продать его в рабство, что повторилось с ним и в других условиях (Од., XIV, 287—359). Торговля часто переходила в грабеж точно так же, как и дружеский обмен дарами часто граничил с торговлей. Пиратство у Гомера, вообще говоря, не считается чем-то особенно предосудительным. По крайней мере, когда Полифем спросил Одиссея, не морской ли он разбойник, тот нисколько не обиделся (Од., IX, 252—255).

Таким образом, торговля в гомеровском мире имеет самое ничтожное значение, хотя она уже, несомненно, возникает. Ее бывает трудно отличить и от дружеского обмена подарками и от прямого грабежа. Деньги, конечно, еще отсутствуют. Кроме того, хотя греческие цари и не прочь иной раз пуститься в то или другое торговое предприятие, самая стихия этой торговли все-таки им чужда. Когда феакиец Евриал заподозрил в Одиссее купца, разъезжающего по морям, то тот обиделся и назвал его наглецом (VIII, 159—166).

С торговлей же шло рука об руку и развитие ремесла.

в) У Гомера упоминаются различные ремесленники: кузнецы, плотники, кожевники, горшечники, ткачи, золотых и серебряных дел мастера, а также прорицатели, певцы, лекари и глашатаи. Уровень ремесла чрезвычайно высок. Как мы увидим ниже, изложение у Гомера буквально пересыпано упоминаниями разного рода высокосортных изделий, художественно-сработанного оружия, одежды, домашней утвари, искусно построенных дворцов. За ремесленниками идет и демос, начинающий разоряться и отчуждаться от родных мест. Еще более бесправны переселенцы-метанасты, картину работы которых мы можем найти в «Одиссее», XVIII, 357—375, и батраки-феты, поденщики, часто близкие к рабам (Од., IV, 643—645) и попадающие в полную кабалу к хозяину, как Аполлон и Посейдон к Лаомедонту (Ил., XXI, 441—459). Эта картина служения Аполлона и Посейдона в виде смертных у троянского царя показывает, что бесправие батраков в своей самой неприглядной форме хорошо известно Гомеру. Указанное место из «Илиады» для социально-историче-



ского анализа заслуживает самого глубокого внимания. Агамемнон резко противопоставляет себя беднякам (Ил., IX, 125—267). Общеизвестны слова Ахилла в Аиде о горькой доле батраков. Одинокая пряжа едва-едва зарабатывает хлеб себе и своим детям (XII, 433—435). И уже совсем по-гесиодовски Гомер, вопреки множеству других своих текстов, прославляет Зевса как принцип справедливости, утверждая, что он обрушивается бурей и ливнем на людей, злых и неправых, которые (XVI, 386—388)

неправый

Свой совершают на площади суд и насилия множат,  
Правду теснят и ничуть наказанья богов не страшатся.

Наконец, у Гомера мы встречаем нищих, которые уже совсем немислимы в родовой общине, где все являются своими и родными. Об их жалком и унижительном положении можно судить по тому Иру, который стоял на пороге перед пирующими женихами и выпрашивал себе подаяния и с которым Одиссей, тоже в виде подобного нищего, затеял драку (XVIII, 1—100).

г) Рабство в патриархальном виде, но с предвестием наступающей классовой борьбы. У Гомера мы находим также и рабов. Эти рабы пока только рабы-пастухи и рабы-домашние слуги. Имеются также привилегированные рабы — свинопас Евмей, даже имеющий собственного раба и собственное помещение, и нянька Одиссея, Евриклея. Евмей сам, в отсутствие хозяина, строит по собственному почину 12 закут для свиней и обносит весь этот скотный двор обширным забором (Од., XIV, 7—16), строит дом, сам режет свиней из хозяйского стада для угощения прибывших, целуется со свободными при встрече, как будто бы и сам он свободный. Это в полном смысле слова друг Одиссея и родной для него наставник, почти руководитель. От таких привилегированных рабов резко отличаются рабы — коровники, свиначи, пахари. Как предвестие надвигающегося классового рабовладения можно рассматривать дику расправу Одиссея с неверными рабами — особенно казнь Мелантия и повешение служанок (Од., XXII, 471—477). Но если эта расправа Одиссея со своими рабами вызвана их виной, то Гомер вполне понимает, что бесчеловечное отношение к рабам может возникать и совершенно без всякой вины со стороны рабов. Андромаха ровно ничем не провинилась перед Ахиллом, и тем не менее он перебил ее родственников, когда брал ее в плен. Она остро переживает свое бесправие, а также бесправие и своего ребенка (Ил., XXII, 477—499). Самому Гектору принадлежат страшные трагические слова (VI, 450—466):

Но сокрушает мне сердце не столько грядущее горе  
Жителей Трои, Гекубы самой и владыки Приама,  
Горе возлюбленных братьев, столь многих и храбрых, которых  
На землю пыльную свергнут удары врагов разъяренных, —

Сколько твое! Уведет тебя меднодоспешный ахеец,  
 Льющую горькие слезы, и дней ты свободы лишишься.  
 Будешь, невольница, в Аргосе ткать для другой или воду  
 Станешь носить из ключей Мессенды или Гипперей;  
 Необходимость заставит могучая, как ни печалься.  
 Льющую слезы тебя кто-нибудь там увидит и скажет:  
 «Гектора это жена, превышавшего доблестью в битвах  
 Всех конеборных троянцев, что бились вокруг Илиона».  
 Скажет он так и пробудит в душе твоей новую горечь.  
 Вспомнишь ты мужа, который тебя защитил бы от рабства.  
 Пусть же, однако, умру я и буду засыпан землею,  
 Раньше, чем громкий услышу твой вопль и позор твой увижу!

Даже царь Приам и тот прекрасно представляет себе жестокую власть силы победителя над побежденным. Когда лучшие из его сыновей погибли, он, в отчаянии не стесняясь, обращается к оставшимся с такой речью (XXIV, 253—255, 261 сл.):

«Живо, негодные дети! Скорей, срамники! Пред судами  
 Вместо могучего Гектора вы бы все лучше погибли!  
 О, я несчастный, несчастный!..  
 Эти лгуны, пласуны, герои в делах хороводных,  
 Воры, расхитчики коз молодых и барашков народных!..»

У Гомера можно найти даже понимание непродуктивности рабского труда (Од., XVII, 320—323):

Если власти хозяина раб над собою не чует,  
 Всякая вмиг у него пропадает охота трудиться.  
 Лишь половину цены оставляет широкоглядающий  
 Зевс человеку, который на рабские дни осужден им.

Если у Гомера все вообще социальные силы находятся в движении и содержат в себе рудименты разных эпох, то это особенно нужно сказать о рабстве<sup>1</sup>. Прежде всего обращает на себя внимание то обстоятельство, что у Гомера почти совсем отсутствует терминология позднейшего, именно классического рабо-

<sup>1</sup> Вопрос о рабстве у Гомера имеет свою длинную историю, касаться которой было бы здесь неуместно. Мы укажем только на превосходные работы советских историков (частично они используются нами): Я. А. Ленцман, Об историческом месте гомеровского рабства (ВДИ, 1952, № 2; ср. его же работу о терминологии греческого рабства в том же журнале, 1951, № 2); Д. П. Каллистов, Глава «Гомеровская Греция» в «Древней Греции», изд. АН СССР, М., 1956, стр. 71—88. Для исторической ориентации весьма важны также работы: С. Я. Лурье, Язык и культура микенской Греции, М. — Л., 1958, стр. 269—285, и «К вопросу о характере рабства в микенском рабовладельческом обществе», ВДИ, 1957, № 2, а также ст. Я. А. Ленцмана на ту же тему в том же журнале, 1955, № 4. G. Micnat в работе Studien zur Kriegsgefangenschaft und zur Sklaverei in der griechischen Geschichte. Erster Teil. Homer. Akad. Mainz. Geistes- und Socialwiss. Kl. 1954, 11, 62 стр. обнаруживает (правда, с излишним педантизмом) два исторических слоя в эпосе в отношении приобретения рабов — более древний слой с борьбой за города и место на земле с поголовным уничтожением побежденных и более поздний слой с борьбой из-за добычи в виде богатств и обращения побежденных в рабство.

владения. Такой технический термин, как *doylos* совершенно отсутствует у Гомера; а производные от этого существительного термины не носят ярко выраженного рабовладельческого смысла и даже вообще почти не употребляются в производственном смысле. Специфический для развитого рабовладения термин, обозначающий раба, *andrapous* употребляется во всем эпосе только единственный раз (Ил., VII, 475). Мы бы только не стали прибегать к устаревшей механистической терминологии в гомеровском вопросе и говорить здесь об интерполяции. Это не столько интерполяция, сколько просто развитие самого эпоса, не прекращавшееся, как мы знаем, вплоть до александрийских времен. Третий термин позднейшего рабовладения *oikētes* тоже не употребляется у Гомера, а близкое к нему обозначение раба *oikeus* употребляется не только в отношении рабов, но и в отношении свободных. Гомер пользуется своей собственной терминологией, которая после него уже не употреблялась. Раба называют у него *dmōs* или в женском роде — *dmōē*, женщин-рабынь называют просто «женщины», и *amphipolos* — ближайшая к госпоже прислужница тоже, вероятно, рабыня. В противоположность терминологии классического рабства эти термины употребляются у Гомера десятки раз.

В «Илиаде» рабство носит еще патриархальный характер, в то время как в «Одиссее» отчуждение раба от господина безусловно растет. Число рабов-мужчин поразительно уступает числу рабынь-женщин, что тоже указывает на примитивность использования рабского труда. Все ремесленники свободные.

У Гомера поражает также и то обстоятельство, что труд раба и труд свободного производителя, вообще говоря, дифференцируется очень слабо. Так, еду готовят женщины, которых можно считать рабынями, но, когда к Ахиллу является знаменитое посольство от Агамемнона, то и Патрокл, и сам Ахилл «богоравный» вперегонки спешат зажарить мясо и приготовить вино для гостей. Изображение этого дает повод Гомеру внести в свой рассказ целый эпизод и притом весьма красочный (Ил., IX, 201—216). Когда Навсикая собирается ехать на море полоскать белье, то Алкиной запрягать мулов приказывает рабам (Од., VI, 69—71); а когда Навсикая возвращается, то этих мулов распрягают уже ее собственные братья (VII, 5 сл.). Из слов Навсикаи (VI, 58—65) видно, что она вообще обстирывает не только самого Алкиноя, но и пятерых его сыновей с женами. Обычно приводятся места из «Одиссеи» об изготовлении Одиссеем для себя плота и кровати. Но Одиссей не менее того занимается также и пахотой, а его отец не хуже самих рабов и вместе с ними работает и в саду и в огороде. Другими словами, резкого разделения между рабским и свободным трудом у Гомера не наблюдается. Все это указывает на ничтожное развитие рабства, что является несомненным отражением социально-экономической действительности первых столетий I тысячелетия до н. э., т. е. периода



образования гомеровского эпоса, когда раннее рабовладение крито-микенской культуры было снесено дорийским переселением вместе со всей крито-микенской культурой и снова водворилась родовая община, подходившая, правда, у Гомера к своему концу.

Тем не менее, потому ли, что эпос воспекает микенские времена, или потому, что уже наступал канун классического рабовладения, но представление о значении рабства у Гомера достаточно яркое. Переодетый Одиссей говорит (Од., XVII, 422—423, XIX, 78—79):

Множество было рабов у меня и всего остального,  
С чем хорошо нам живется, за что нас зовут богачами.

Рабов, как правило, захватывали на войне; и, может быть, ради этого велись и войны. Что этот захват был правилом, видно из слов Андромахи в «Илиаде» (XXIV, 729—734). Обширное рабовладение вообще трактуется в эпосе как признак богатства. Отсюда получается характерное для всего гомеровского общества противоречие, которое с другой точки зрения можно назвать и органическим единством, рабовладение — само по себе еще слабое, но аппетиты рабовладельцев уже значительные. И если к этому прибавить еще микенские рудименты наравне с зачатками уже позднейшего классического рабовладения, то ясно, что ведущий принцип у Гомера — это пограничное положение между первыми двумя общественно-экономическими формациями, когда патриархальная примитивность уже осознана, а классовая цивилизация еще не водворилась, периоды же прошлого развития расцениваются с этой пограничной точки зрения. Впрочем, относительно Микен тоже нужно сказать, что категорическое мнение о рабовладельческом характере микенского государства значительно ослабевает после исследований С. Я. Лурье, доказавшего наличие в Микенах большого количества разнообразных категорий рабов и постепенность перехода от рабского труда к свободному.

Подобная сложность социальных проблем у Гомера заставляет и наших историков расходиться во многих самых ответственных вопросах. Так, по Я. А. Ленцману,

«От гомеровского рабовладения, каким оно отражено в эпосе, не идет прямая, восходящая линия развития к рабовладению архаического и классического времени» (ВДИ, 1952, № 2, стр. 53). Но Д. П. Калистов («Древняя Греция», изд. Академии наук СССР, М., 1956, стр. 80) пишет: «В целом гомеровский век должен быть признан только начальным этапом в том сложном процессе, который в конечном счете приводит античную Грецию к развитой системе эксплуатации несвободного труда». С другой стороны, Я. А. Ленцман (ук. соч., стр. 55) считает ошибкой у буржуазных историков преуменьшать значение рабства у Гомера и сочувственно цитирует слова другого историка, С. И. Ковалева: «...рабство в сущности, уже начинает проникать весь строй гомеровского общества». Но Д. П. Калистов (ук. соч., стр. 81) пишет: «...рабство в гомеровской Греции еще не

достигло большого развития». Да и цитируемый Я. А. Ленцманом С. И. Ковалев отнюдь не всегда думал так, как это представляет себе Я. А. Ленцман. По крайней мере, в «Истории древнего мира», 1955, стр. 65 С. И. Ковалев пишет: «Изучая «Илиаду» и «Одиссею», мы видим, что общественный строй X—IX веков до н. э. оставался первобытнообщинным. Рабство существовало, но оно еще не получило широкого распространения». Точно так же Я. А. Ленцман при исчислении количества рабов у Алкиноя и Одиссея исходит из указываемой у Гомера цифры 50. Но эта цифра — явно мифологическая: у Приама — 50 сыновей, у Ахилла — 50 кораблей, с 50 человеками на каждом корабле, у Филоктета — на каждом корабле тоже 50 человек, у Евмея — в каждом закуте по 50 свиноматок.

Нам кажется, что подобного рода разногласия между историками (эти разногласия попадают у них на каждом шагу, несмотря на частую у многих тенденцию преувеличивать точность исторической науки) возникают вследствие огромной сложности вопроса, а также вследствие недостаточного учета подвижности гомеровского эпоса, связанности его со многими столетиями социального развития и вытекающего отсюда огромного количества в нем пестрейших рудиментов разных времен.

### 3. Организация власти.

а) Цари<sup>1</sup>. Перевод греческого слова «басилевс» как «царь» является переводом чрезвычайно условным, если не прямо ошибочным. Наименование у Гомера — «цари» не имеет ничего общего с тем употреблением этого термина, с которым мы встречаемся в истории византийских или московских царей. Только в качестве редчайшего рудимента бывшего фараоновского представления о царе мы находим в «Илиаде» (II, 203—206) ссылку Одиссея на абсолютное единовластие, которое понадобилось ему, конечно, только ввиду стихийного бегства всего войска к кораблям. Власть царей у Гомера заметно демократизируется. Власть царя наследственна, но при условии выдающихся качеств претендента. Случаи выборности редки, как это вытекает из речи Телемаха (Од., I, 394—396). Может быть, лучше говорить о гомеровской тенденции к наследственности царской власти, а не просто о наследовании. А может быть, это и рудимент старых абсолютистских представлений. У Гомера нет никакого единодержавия: в Аргосе — 3 басилевса, в Элиде — их 4, а на Схерии при Алкиное — 12 басилевсов (VIII, 390 сл.). Уж это одно говорит о чрезвычайно большой ограниченности царской власти у Гомера. Царь является, строго говоря, только родовым старейшиной и жрецом, а также весьма несамостоятельным судьей. Власть его осуществляется главным образом на войне. К этому нужно присоединить еще и сильнейшую критику царей у Гомера. Таков эпизод с приказом Агамемнона от-

<sup>1</sup> В самое последнее время сделана попытка отвергнуть гомеровских царей в качестве исторической действительности и приписать их только фантазии поэта — в работе G. Jachmann, *Das Homerische Königtum*. (Maia. Nuova serie Fasc. 4, Anno 6, 1953, стр. 241—256). Взгляд этот нужно считать крайне преувеличенным.



правляться войскам на родину. Этот верховный вождь, вообще говоря, обладает довольно слабой властью. Одиссею приходится во время бегства войска действовать главным образом силою собственного красноречия и только в крайнем случае применять дубинку и притом без всяких посредников, а вполне самолично. Такова знаменитая история с Ферситом. (Ил., II, 182—278). К этому необходимо присоединить также и взаимную критику царей, например, между Ахиллом и Агамемноном (Ил., I, 101—305). Таким образом, «первобытная демократия находилась еще в полном расцвете, и из этого мы должны исходить при суждении о власти и положении как совета, так и басилевса» (Энгельс, Происхождение семьи..., стр. 108).

Это не мешает царям жить в роскоши, владеть богатыми земельными наделами с развитым скотоводством и коневодством. В этом смысле говорит Диомед о своем отце Тидее (Ил., XIV, 121—124), а также Сарпедон Главку об их владениях (XII, 310—321). Цари получают лучшие дары от народа (Ил., I, 164—168): этолийцы обещают Мелеагру участок в 50 мер в награду за его помощь, с одной половиной участка под виноградом и с другой половиной, пригодной под пашню (Ил., IX, 576—580). Ликийцы тоже отводят Беллерофонту лучший участок земли с садом и пашней (VI, 193—195). Даров у царей имеется так много, что Ферсит, например, упрекает Агамемнона в накоплении больших запасов меди, которыми будто бы набиты его палатки (II, 226). Гектор предлагает Ахиллу в виде выкупа множество золота и меди (XXII, 340). Как известно, дом Одиссея был прямо набит золотом и медью, из-за чего и шла борьба женихов с Пенелопой и Телемахом.

В гомеровское время, по-видимому, было и нечто вроде податей. Об этом говорит Алкиной (Од., XIII, 14 сл.), когда он, щедро одаривши Одиссея подарками, намеревается взыскать все эти затраты с народа. Правда, у Гомера это единственное место, намекающее на существование податей.

Получали награды также победители на состязаниях, как, например, на состязаниях в честь Патрокла Ахилл раздавал награды в виде тазов, треножников, мулов, коней, быков, рабынь и железа.

Труд для царей у Гомера еще не позор, как не позор он и для самих богов. Подробнее об этом ниже.

Характеризуя сущность царской власти у Гомера, Энгельс пишет: «У греков, которые под Троей представляли собой только войско, на собрании (агога) царят довольно демократические порядки: Ахиллес, говоря о подарках, т. е. о дележе добычи, эту задачу всегда возлагает не на Агамемнона или какого-нибудь другого басилевса, но на «сынов ахейн», т. е. на народ. Эпитеты «Зевсом рожденный», «Зевсом вскормленный» ничего не доказывают, так как каждый род ведет свое происхождение от одного из богов, а род главы племени уже от «более знат-



ного» бога, в данном случае — от Зевса. Даже лично не свободные, как, например, свинопас Евмей и другие, являются «божественными» (*diōi* и *theioi*). «Короче, слово *basileia*, которое греческие писатели употребляют для обозначения гомеровской так называемой царской власти, при наличии наряду с ней совета вождей и народного собрания, означает только военный признак этой власти — военное предводительство (Маркс)». — (Энгельс, там же, стр. 109.)

б) Совет старейшин (*boylē*). Этой организации принадлежат административно-судебные функции и тесная связь с басилевсами, часто подкрепляемая трапезой. — Одиссей (VIII, 95—99) у феаков, а в «Илиаде» (IX, 67—76) Нестор советует Агамемнону устроить пир для старейшин. Это, конечно, снижает официальную значимость «буле» и придает ей наивно-примитивный оттенок. Кроме того, необходимо отметить его спорадичность в мирное время и частый характер на войне. Например, в X песни (Долония, 32 сл.) Агамемнон и Менелай собирают старейшин, а в X, 414 то же делает Гектор. Царскому «буле» присуща весьма непостоянная деятельность, начиная от полного его отсутствия (например, Ахилл собирает агору без «буле», Ил., I, 54) и кончая враждебным его настроением и резким разделением на партии (Од., III, 137—150). Необходимо говорить и о зарождении царской оппозиции совету старейшин. Таково, например, поведение Телемаха в «Одиссее», II, 11—14.

в) Народное собрание (*agora*). В период расцвета родовой общины это собрание было, конечно, основной властью и силой во всей общине. У Гомера можно отметить его ослабление и некоторую неопределенность. Можно прямо говорить об его пассивности и неорганизованном характере (Ил., II, 94—101). Его главное значение — тоже на войне. Народное собрание у Гомера, вообще говоря, бывает редко и только в экстренных случаях. Например, оно, как и «буле», не собиралось на Итаке 20 лет (Од., II, 25—34). С народным собранием по старому обычаю считаются. Но об ораторах в нем не слышно, никакого голосования не производится. Свое одобрение или неодобрение оно высказывает только нерасчлененным шумом, оно скорее только присутствует, чем действует как организованная сила.

Вместе с тем, несмотря на формальную неорганизованность, народное собрание, или, может быть, лучше сказать, народ есть единственная высшая инстанция, к которой апеллируют даже сами цари. Нигде не видно, чтобы цари поступали против народной воли. Отдельными распоряжениями царей народ, или, лучше сказать, единичные представители народа могут быть недовольны. Однако, вся война, изображаемая в «Илиаде», рассматривается как общенародное предприятие и, с точки зрения греческого народа, совершенно справедливая и необходимая. Народное собрание может долго не собираться и при обсуждении тех или иных вопросов может быть неорганизованным

и в известном смысле пассивным. Тем не менее, это основная сила и власть, с которой все считаются и о значении которой ни у кого не возникает никакого сомнения. Как мы покажем ниже, возражающий против войны и царей Ферсит вовсе не есть народный представитель, но аристократ, и его критика Агамемнона ничем не отличается от той критики этого вождя, которую направляет против него Ахилл. Ферсит — разложившийся аристократ, не понимающий общенародного дела; и его не только бьет Одиссей, но над ним смеется и все войско. Ахейцы не только смеются над Ферситом, но они прямо негодуют на него за разложение и за недостойный призыв бросить войну вопреки интересам родины.

В «Илиаде», II, 222 сл., Вересаев в противоречие с греческим подлинником переводит: «Ахейцы и сами негодовали в душе и ужасно царем возмущались». Так как перед этим шла речь о брани Ферситом Агамемнона, то всякий читатель под словом царь поймет именно Агамемнона. Но в греческом подлиннике, во-первых, нет слова «царь», а во-вторых, здесь стоит вместо этого «на него», т. е. на самого же Ферсита. Неужели Вересаев здесь не разобрался в греческом тексте? Или, может быть, Вересаев в данном случае называет «царем» именно Ферсита? Это было бы совершенно правильно, т. к. источники гласят, что Ферсит — именно царь, а не рядовой воин. Однако трудно предположить, что Вересаев так далек от традиционных предрассудков относительно «демократичности» и «революционности» Ферсита. Во всяком случае, у Вересаева искажение подлинника. А у Гнедича переведено совершенно правильно: «На него аргивяне гневались страшно», значит, народ гневается вовсе не на Агамемнона, а как раз на его противника Ферсита.

То, что войско (Ил., II) в силу прихода Агамемнона побежало к своим кораблям, чтобы отправиться домой, ровно ни о чем не говорит, потому что царям эта война, растянувшаяся уже на 9 лет, не меньше надоела, чем войскам. Агамемнон сам несколько раз предлагает оставить войну и отправиться на родину, (Ил., IX, 17—28, XIV, 69—81). Конечно, все такие случаи можно расценивать только как результат уныния и больших неудач, результат, весьма понятный в условиях тяжелой и слишком затянувшейся войны. Но все в «Илиаде» понимают это как проявление минутной слабости; и такая слабость обычно быстро проходит, уступая место неизменному мужеству и всегдашнему патриотизму как народа, так и царей. Следовательно, формальная неорганизованность народного собрания у Гомера не имеет ничего общего с развалом народной власти и с ее уступками в пользу монархической власти царей.

г) Верховная власть — соединение базилевса, буле и агоры. Примерами этого могут служить такие тексты: Ил., II, 50—398 (буле и в дальнейшем агора по поводу отплытия воинов на родину), IX, 9—178, (агора и в дальнейшем буле по поводу переговоров с Ахиллом), Од., VIII, 16—46, (базилевс, буле и агора у феаков об отправлении Одиссея на родину). Взаимоотношение этих трех элементов, составляющих у Гомера верховную власть, не поддается точному учету.



**4. Военная демократия** как общая характеристика социально-политической картины у Гомера. Ей несколько не противоречит царская власть, т. к. она «при наличии совета вождей (буле) и народного собрания (агора) — только разновидность военной демократии» (Архив Маркса и Энгельса, 1941, IX, 145). Необходимо говорить о намечающемся у Гомера постепенном падении царской власти и зарождении аристократической республики, а вместе с тем и рабовладельческого государства, закрепившего уже начавшееся социальное неравенство вместе с демократической оппозицией<sup>1</sup>.

**5. Отсутствие юридического формализма.** Чтобы правильно представить себе социально-историческую основу гомеровских поэм, надо отказаться от абстрактных юридических норм, о которых говорит западно-европейская наука. Надо исходить из жизненной гущи исторического процесса у Гомера, приводящей к текучей и непосредственной общественности, далекой от твердых юридических норм и основанной больше на необязательном и расплывчатом обычном праве: бисилевс, буле и агора собираются то все вместе, то порознь, то вообще в любой комбинации, причем функции этой верховной власти весьма неопределенны, случайны и зависят от разного рода текущих обстоятельств. Необходимо прямо сказать, что к Гомеру неприменим никакой юридический формализм и неприменима никакая метафизика общественных отношений.

**6. Итог.** Подводя итог предложенного нами краткого и конспективного очерка гомеровского общества, мы должны сказать следующее. Это общество пока еще является обществом доклассовым, и здесь пока еще нет государства, ни рабовладельческого, ни какого-нибудь другого. Здесь люди все еще живут в виде родоплеменных объединений, и в крайнем случае, в виде союза племен. Однако все родоплеменные институты, а именно бисилевс, буле и агора, находятся у Гомера в состоянии брожения и становления. Это явно переходное состояние. Частная собственность и социальное неравенство уже налицо. Однако еще нет того универсального принудительного аппарата, который бы узаконил это неравенство и обеспечил бы его дальнейшее развитие, именно государства. Во главе всего управления и всей общественной жизни пока еще стоит родовая знать, которая обслуживается сородичами и соплеменниками меньшей значи-

<sup>1</sup> В связи с этой эволюцией сословий от родовой общины к аристократическому и в дальнейшем демократическому государству укажем на статью W. Hoffmann, *Die Polis bei Homer* (Festschrift Bruno Snell Münch. 1956, стр. 153—165, а также на работу F. Schachermeyr, *Der Werdegang der griechischen Polis* (Diogenes. 4. 1953 (1954) стр. 1—16.). Важно отметить также работу H. Strasburger, *Der soziologische Aspekt der Homerischen Epen*. (Gymnasium, 1953, 60, стр. 97—114), где, правда, иногда с некоторым преувеличением выдвигается очень важная особенность гомеровского эпоса, а именно крестьянский быт в противовес традиционному приписыванию Гомеру аристократических и рыцарских идеалов.



мости (земледельцами, скотоводами и ремесленниками), батраками, переселенцами и патриархальными рабами. Но знать эта уже тронута цивилизацией, она уже стремится к свободемыслию и в религии, и в морали, и в политике, и на войне, и во всей личной и общественной жизни. У Гомера мы находимся в самом конце общинно-родового строя, накануне аристократической республики со всеми ее внутренними антагонизмами, включая прежде всего демократическую оппозицию.

Выше мы видели, в каком текущем состоянии находился текст поэм Гомера вплоть до александрийских времен. Теперь мы видим, в каком текущем состоянии находится вся социально-историческая картина, обрисованная в этих поэмах. Всякое сведение этой картины к какому-нибудь одному неподвижному принципу грозит коренным искажением предмета, и метафизика неподвижности в отношении Гомера больше чем где-нибудь всегда грозила безвыходными противоречиями и провалами. Но это не значит, что здесь перед нами полный хаос. Мы старались в этом хаосе выделять доминирующие тенденции, а эти последние понимать как ту или иную социально-историческую структуру. Такой основной доминирующей тенденцией является пограничное положение Гомера между двумя общественно-экономическими формациями.

Таким образом, наш основной тезис гомероведения, который мы получили выше из изучения литературы по гомеровскому вопросу, вполне оправдывает себя в области раскрытия того, что такое гомеровское общество.

## VI. О ПРОГРЕССИВНЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ У ГОМЕРА.

В настоящем разделе мы хотели бы коснуться того, что, правда, иногда и формулируется в руководствах и исследованиях по Гомеру и чего мы отчасти касались уже не раз в том или другом виде, но что слишком часто забывается и забвение чего ведет к омертвлению великого гомеровского наследия, к окончательной сдаче его в архив или по крайней мере в музей красивых, но мертвых древностей. Дело в том, что Гомер еще не умер, Гомер еще перекликается с нами и с нашими современными, мы бы сказали, весьма острыми идеями и настроениями. То, что Гомер есть давно ушедшая от нас мифология и что он есть музей древности, это было показано выше. Мы отметили в нем все ушедшее, все не наше, все историческое. Сейчас мы позволим себе выдвинуть в нем из всего того, что было сказано выше, как раз то самое, что близко и нам и что превращает его в то великое наследие, с которым мы уже не можем расстаться. И если мы вскрыли в Гомере всю его архаику и всю его далекость от нас, то теперь уже никто не может нам запретить указать в нем и то, что звучит для нас вовсе не ар-

ханчески, а звучит современно, как это звучало все века и будет звучать всегда.

**1. Антивоенная тенденция.** Прежде всего мы должны выдвинуть тезис, что Гомер осуждает всякое стихийное богатырство, всякую неразумную бойню и если признает войну, то только войну справедливую, т. е. такую, которая может защитить свободу и независимость мирных народов. Так как «Илиада» наполнена картинами войны, то может создаться впечатление, что в этой поэме и нет ничего, кроме войны, что она там и превозносится и что это апофеоз героев, проводящих свою жизнь на войне. Это впечатление, однако, ошибочное.

Хотя старые герои, Ахилл и Агамемнон, продолжают быть в «Илиаде» центральными фигурами и они наделены здесь разнообразными героическими добродетелями, все же — явно или неявно — трактуются как неприемлемые всякие черты их, связанные с капризами, самодурством, воинским зверством и пр. Уже в эпизоде «Посольства» (Ил., IX) прекрасно рисуется капризное упорство Ахилла, как нечто отрицательное, и его неспособность удовлетворительно мотивировать свое поведение (особ. 254 сл.). Хотя тут и нет выраженной на словах критики, но отношение самого Гомера к этому вопросу совершенно ясно, особенно если вспомнить такую сентенцию, как «Смягчимы сердца благородных» (XV, 203).

При последней роковой встрече с Ахиллом Гектор предлагает ему договор, по которому победивший из них возьмет себе доспехи побежденного, а его тело отдаст его родным. Ахилл мрачно отвергает это предложение, ссылаясь исключительно на право сильного и на невозможность совместной жизни волков и овец или львов и людей (XXII, 254—272). И когда умирающий Гектор повторяет свое предложение уже в виде предсмертной мольбы, то Ахилл даже и здесь свирепо его отвергает, разъяренный и руководимый только одним чувством мести за Патрокла (337—354). После такого неблагодарного, зверского поступка его мягкое отношение к Приаму в XXIV песни есть только признание своей вины и моральная победа над ним его врагов. Посейдон (XIV, 139 сл.) порицает мрачное злорадование Ахилла по поводу поражения греков. С содроганием сердца слушатели «Илиады» воспринимали описание издевательств Ахилла над трупом Гектора (XXII, 395 сл.). Труп Гектора Ахилл повергает ниц перед трупом Патрокла (XXIII, 24 сл.). В костер Патрокла Ахилл бросает двенадцать юных троянцев, убивши их собственными руками (XXIII, 175 сл.). А после погребения Патрокла Ахилл снова возобновляет свое надругательство над трупом Гектора, волочит его вокруг могилы Патрокла и бросает его лежать ничком на берегу моря (XXIV, 15—22). Этот самый Патрокл, ближайший друг Ахилла, и тот ему говорит (Ил., XVI, 33—35), что он рожден не от Пелея и

Фетиды, но скалами и морем и что именно от них у него такое жестокое сердце.

Даже Аполлон, который сам довольно зверского поведения, и тот возмущен дикостью Ахилла и дает ему уничтожающую характеристику (XXIV, 39—54), указывая на его свирепость, зверство, несправедливость, бесстыдство, клокотание страстей и безрассудство. Звериное исступление Ахилла возмущает и прочих богов и самого Зевса (XXIV, 113—116).

После всего этого трудно сказать, что Гомер идеализирует старый стихийный и зверский героизм.

Не лучше обстоит дело и с Агамемноном, которого порицает и Диомед (IX, 36—39), и Нестор (IX, 109 сл.), и Посейдон (XIII, 111 сл.), и весь народ (II, 222 сл.); он сам себя осуждает (II, 375 сл., IX, 18, 115 сл.).

Таким образом, старый стихийный героизм в «Илиаде» заметно критикуется; и ему противопоставляется герой нового типа, именно Гектор, которому теперь уже несвойственно ничего зверского или безрассудного, но который является идейным защитником своей родины и не действует из-за чувств мести, корыстолюбия или властолюбия.

Гомер доходит до прямого осуждения и войны вообще. Беспощадную, зверскую, беспорядочную войну, или войну для войны, олицетворяет собой у Гомера фракийский Арес; и в уста Зевса вложена замечательная отповедь этому Аресу, где война охарактеризована самыми бранными эпитетами (V, 888 сл.). Войну очень резко критикует Нестор (IX, 63 сл.):

Ни очага, ни закона, ни фратрии тот не имеет,  
Кто межусобную любит войну, столь ужасную людям.

Люди на войне открыто объявляются у Гомера только бессмысленными пешками в руках богов (XVI, 688—691). Налицо промелькнувшее даже и осуждение самого похода на Трою и притом не только со стороны Гектора (XV, 720), но и со стороны Ахилла (IX, 327).

Таким образом, необузданная бойня и аморальные агрессоры осуждены у Гомера раз навсегда. Война признается здесь только при условии ее морального оправдания. И в этом смысле все симпатии Гомера не на стороне Ахилла, когда он вступает в бойню ради мести, но на стороне Гектора, который сражается и погибает только за свою родину. Конечно, Гомер смотрит на Троянский поход гораздо шире, вовсе не только троянскими глазами. Но в таком случае он исходит из того морального оправдания похода греков под Трою, которое вытекало из похищения Парисом Елены и спартанских соковок. В этом свете изображены у Гомера и капризы Ахилла. Ахилл, со всем своим гневом и узкочеловеческим себялюбием, действует в грандиозном морально-политическом окружении; и если в чем-нибудь Ахилл оправдан, то только как за-



щитник своего народа и восстановитель его поправленных прав. Так Гомер корректирует старый стихийный героизм в новом морально-гуманистическом направлении.

Обсуждая эту, ярко выраженную у Гомера антивоенную тенденцию, необходимо, однако, оценивать ее в контексте всего гомеровского творчества. Малейшая изоляция этих антивоенных настроений, т. е. малейшее игнорирование всего прочего, что есть у Гомера, тотчас же превращает наше правильное наблюдение в недопустимую модернизацию Гомера, а переключку с ним наших современных настроений и идей превращает в неимоверное искажение всего этого древнего художественного творчества.

Прежде всего примеров на «эпическое» или «бесстрастное» изображение войны у Гомера сколько угодно. Песни XII—XV «Илиады» наполнены такими изображениями; и было бы слишком грубо и вульгарно, если бы мы эту антивоенную тенденцию стали требовать от Гомера решительно во всякой строке или решительно во всяком образе из военной жизни.

Далее, необходимо учитывать общеэпическую идеологию, всегда возводящую всякое мелкое событие, не говоря уже о крупных, к общим закономерностям природы и истории, в силу чего война очень часто трактуется в эпосе как общесоциальная или даже общекосмическая необходимость. В частности, Троянская война трактовалась в древности как результат решения Зевса сократить население Земли, которую тяготило и подавляло разросшееся человечество. И дело здесь вовсе не в мифологии как таковой. Ведь мифология является не чем иным, как отражением наиболее общих закономерностей самой же человеческой жизни. Участвуя в Троянской войне, и греки и троянцы, помимо защиты своей родины, сознавали еще общесоциальную необходимость этой войны. Те и другие были против этой войны. Но если бы это отрицание войны было просто каким-то пацифизмом, это не был бы Гомер, и таковым утверждением мы только исказили бы его идеологию и его художественный стиль. Все дело в том и заключается, что здесь гомеровские герои переживают страшную антиномию: они до глубины души не хотят воевать, но они считают, что война в данном случае исторически необходима. Не учитывая этой гомеровской антиномии, мы впадем в очень дурную модернизацию, искажая всю подлинную идеологию и весь подлинный художественный стиль Гомера.

Далее, вовсе нельзя сказать, что греческие герои никогда не хотят воевать. Мирмидонцы, например, пришедшие с Ахиллом, очень страдают от того, что Ахилл перестал воевать, и когда Ахилл примирился с Агамемноном и решил вернуться к боям, то на военное собрание пришли даже те из ахейцев, которые раньше никогда не воевали, и пришли даже хромые и раненые герои (Ил., XIX, 42—53):

Даже такие, что раньше всегда при судах оставались,  
 Кормчие, что на судах мореходных рулем управляли,  
 Кто продовольствием ведал и был раздавателем пищи, —  
 Все на собрание спешили, узнав, что Пелид быстроногий  
 Снова явился, так долго чуждавшийся горестной битвы.  
 Двое, хромя, брели, — служители бога Ареса, —  
 Сын боестойкий Тидея и царь Одиссей богоравный.  
 Шли, опираясь на копья: их раны еще не зажили.  
 Оба, придя на собрание, в переднем ряду поместились,  
 Самым последним пришел повелитель мужей Агамемнон.  
 Тяжкою раной страдая: и он середь схватки могучей  
 Пикую был поражен Антеноровым сыном Кооном.

В связи с этим необходимо сказать, что является традиционной ошибкой трактовка образа Ферсита. Его критика царей действительно демократическая. Что он отражал антивоенные настроения греческого войска, это тоже совершенно правильно. Но при этом обычно забывают три обстоятельства.

1) Ферсит — двоюродный брат Тидея и дядя Диомеда. Значит, он вовсе не из народных низов, но самый обыкновенный гомеровский аристократ.

2) Его антивоенная агитация не имеет никакого значения для народа. Наоборот, когда его Одиссей усмирил, то все весело рассмеялись и только похвалили Одиссея, выражая надежду, что Ферсит теперь уже больше не будет агитировать против царей и их оскорблять (Ил., II, 270—277). Следовательно, народ не за Ферсита, но против него, считая его изменником и дезертиром.

3) На собрании, которое состоялось после усмирения Ферсита, народ выражает восхищение по поводу речи Одиссея, предлагавшего выбирать между продолжением героической войны и позорным бегством на родину, единогласно выбирая войну, а не позор отступления (Ил., II, 333—335). При этом сам Одиссей прекрасно понимает все тягости войны и сам хотел бы не воевать, а сидеть дома в мирной обстановке, однако он не хочет сам себя позорить (291—298). Следовательно, Одиссей и народная масса думают о войне совершенно одинаково, расценивая Ферсита как изменника и дезертира. Больше того, поскольку мифология здесь, как и везде, есть только отражение исторической действительности, стремление греков довести войну до победного конца символизировано в виде Афины Паллады, якобы вкладывающей в греков это военное мужество (453 сл.):

В это мгновение всем им война показалась милее,  
 Чем возвращение в полых судах в дорогую отчизну.

И вообще греческая воинская масса вовсе не против Троянской войны, но, наоборот, всецело за нее. И если греческое войско (Ил., II) спешит к судам, чтобы отправиться домой, то это оно делает не против воли царей, но, наоборот, в силу

приказа Агамемнона. Правда, народ убегает к судам с большой радостью. Однако вернуться домой — это мечта и самого Одиссея и даже самого Менелая (III, 97—102), как это мы только что видели. И, наконец, напрасно думают, что бранить царей за дармоедство — это привилегия Ферсита. Ахилл тоже говорит Агамемнону (Ил., I, 231): «Царь, пожиратель народных богатств, — над презренными царь ты!» Следовательно, совершенно ясно, что в образе Ферсита у Гомера ярко выражена антивоенная и даже антиаристократическая тенденция, но что нельзя брать изолированно только одну речь Ферсита, а нужно его речь и весь его образ понимать в контексте всего гомеровского творчества.

Наконец, и случаев прямого бахвальства зверствами на войне у Гомера тоже немало. Правильно писал о Гомере его переводчик Н. Минский (впрочем, не умеющий оценить Гомера по его существу): «Гомер с виртуозностью и неистощимыми подробностями рассказывает о том, как герои крошили друг друга на поле сражения, выливали внутренности на землю, вышибали зубы, обрубали руки и ноги, какие наносили копьями затайливые раны. Герои бросаются в битву как хищные волки, сдирают доспехи с убитых, уродуют тела и, наступив на них ногою, громко похваляются совершенным подвигом» («Северн. Вестн.», 1896, № 5, стр. 1).

Подводя итог высказанному выше об антивоенной тенденции у Гомера, необходимо указать, что все творчество Гомера представляет собою порыв от стародавней дикости и варварства к цивилизации, что, коренясь в стихийных инстинктах звериного прошлого, он везде преодолевает это последнее своими новыми и светлыми идеями культурной и мирной жизни всего человечества и что остатков этого прошлого у него столь же достаточно, как и новых идей прогресса и мира. Антивоенная тенденция у него поэтому выражена очень ярко, очень резко и совершенно несомненно; но она у него, не выражая его целиком, а выражая только его прогрессивную сторону, должна пониматься нами не больше, как только тенденция. И это тенденция колоссальной значимости.

**2. Мирный уклад жизни в сравнениях Гомера.** Очень важные наблюдения над гомеровскими сравнениями сделал в свое время английский ученый А. Плэтт<sup>1</sup>. Эти наблюдения сводятся к тому, что в сравнениях Гомер выступает вовсе не как старинный ахейский идеолог, а как самый настоящий иониец с гораздо более скромным и бедным укладом жизни, как мирный житель, поясняющий все, что требует пояснения при помощи картин трудолюбивой жизни.

Если взять «Одиссею», то только ничтожное число сравнений берется здесь из мифологии: Навсикая (VI, 102—109)

<sup>1</sup> A. Platt, *Homer's similes*. The Journal of Philol. 1896, XXIV.



сравнивается со стрелоносной Артемидой, которая охотится за кабанами и оленями на Эриманфе и Тайгете. Афина намазывает Пенелопу, как Афродита мажет свое лицо амвросийной мазью перед танцами с харитами (XVIII, 190—194). Пенелопа колеблется (XIX, 518—524) так, как Пандареева дочь Аэда плачет о своем сыне, нечаянно ею убитом. Также — VI, 162—178, XX, 61—79. Сравнения эти слишком немногочисленны, носят откровенно декоративный характер и потому весьма далеки от наивной и нетронутой мифологии.

Если теперь обратимся к тому миру, из которого Гомер в «Одиссее» берет свои сравнения, то окажется, что это мир земледельца, скотовода, ремесленника, мореплавателя-торговца, живущего на равнине около моря вблизи больших гор, который гораздо больше боится диких зверей, чем войны.

Из области земледелия мы имеем сравнения в VIII песни, 124 сл. (пахота на мулах) и XIII, 31—35 (трудолюбивый пахарь до полного изнеможения пашет землю на волах целый день). Телята с неопишуемой радостью встречают своих матерей-коров (X, 410—414); резывается скот для домашних целей (XI, 411—415); ревет бык на поле (XXI, 48 сл.), и оводы жалят коров во время жары (XXII, 299—301).

Очень ярко представляет себе Гомер закалку железа (IX, 391—393); струны из овечьих кишок, натягивающиеся на форминге (XXI, 406—408), мастера, золотящего серебро (XXIII, 159—161). Из области мореплавания: строится грузовой корабль (V, 249 сл.); описывается еще один большой грузовой корабль с 20 веслами (IX, 321 сл.); плотник вертит сверлом в корабельном бревне (IX, 384—386); водолаз ныряет в воду (XII, 413 сл.); упоминаются корабельные ребра (XIV, 574); после кораблекрушения немногие с великим трудом доплывают до берега и спасаются (XXIII, 233—238).

Автор сравнений в «Одиссее» в противоположность ахейскому обычаю постоянного употребления мяса говорит о рыбной пище и о ловле рыбы и морских животных. Только два сравнения говорят об употреблении в пищу говядины и свинины: XI, 411—415, XX, 25—27. Все остальные подобного рода сравнения говорят только о ловле рыбы или других морских животных: V, 431—435, X, 124 сл., XII, 251—254, XXII, 384—388.

Хищников автор «Одиссеи» действительно боится. Таковы сравнения со львом (IV, 335—340, 792 сл., VI, 130—134, IX, 292 сл., XVII, 126—130, XXII, 402—405) и соколами (302—306). Причем указывается, что те и другие появляются с гор. На знакомство с горами указывает и сравнение в XIX, 205—208 слез Пенелопы с тающим снегом на горах. Однако сравнение с повозкой, запряженной четырьмя конями (XIII, 81—83), и с равниной, на которой ветер клонит стебли травы (V, 328 сл.), свидетельствуют скорее, что автор мыслит себя находящимся

на равнине. На равнине же, а именно в поле, пастух зарывает голову в золу для сохранения огня (V, 488—490). Говорится о сиянии солнца и луны (IV, 45 сл., VII, 84 сл.).

Из общественной жизни в сравнениях один только раз упоминается царь (XIX, 109—114), однако цари были не только у ахейцев, но и у ионийцев. И один раз упоминается судья. Но интересным образом с этим судьей, идущим домой ужинать после целого дня работы, сравниваются ни больше ни меньше как обломки корабля Одиссея, через долгий промежуток времени появившиеся из пасти Харибды (XII, 439 сл.). Ясно из этого сравнения, что Харибда для Гомера вовсе не так ужасна, и ее действия приравниваются к самым обыкновенным фактам из человеческой жизни.

Единственное военное сравнение из всей «Одиссеи» это в VIII песни 523—530, да и оно является полным и окончательным осуждением войны: Одиссей плачет так, как плачет жена, падающая на тело своего убитого во время осады города мужа, причем враги уволакивают эту несчастную и плачущую женщину в рабство. Если Полифем закрывает свою пещеру, как покрывают колчан крышкой (IX, 314), то это сравнение не обязательно из военной жизни. Оно может относиться и к охоте.

Таким образом, изучая ту сферу жизни, из которой автор «Одиссеи» берет свои сравнения, т. е. то, что для него наиболее понятно и при помощи чего он поясняет непонятное, мы с полной достоверностью должны установить, что это сфера мирного строительства жизни. В ней не остается почти никакого места для мифологии и царит мирный и скромный труд, противоположный гордым ахейским военным идеалам и ахейской роскоши и обилию в жизни. Картину такой ионийской счастливой жизни мы находим в сравнении XIX песни, 110—114. И даже ужасную казнь служанок Одиссея Гомер сравнивает только с судьбой пойманных голубей и дроздов (XXII, 468—470). Скромность мировоззрения Гомера сквозит также и в сравнении хитона Одиссея не только в его блеске с солнцем, но в его нежной ткани — с пленкой лука (XIX, 232—234).

В итоге нужно сказать, что хотя в непосредственном содержании «Одиссеи» и очень много страдания и крови, в том стилистическом приеме Гомера, который называется сравнениями, царит мирная жизнь и мирный труд и нет никакого места для войны и для военной аристократии.

Еще более разительная картина в «Илиаде». Эта поэма наполнена изображениями войны в разных ее видах. С точки зрения сюжета это, можно сказать, единственная основная тема поэмы. Но как раз поэтическое видение Гомера этому совершенно противоположно. Изучая его сравнения с этой стороны, мы с удивлением должны констатировать, что война вовсе не является здесь чем-то понятным, естественным, не требую-



щим доказательств, объясняющим все другое, тем, сравнение с чем помогло бы художественному изображению жизни. Это — удивительная вещь: среди огромного количества сравнений в «Илиаде» опять-таки только ничтожное число сравнений взято из военной области: троянцы отступают настолько, насколько проносится дротик при его метании во время состязаний или на войне (XVI, 588—591); сияние вокруг головы Ахилла сравнивается с сигналами, которые дает в сумерках осажденный город (XVIII, 203—214), и крик Ахилла сравнивается с звуком военной трубы перед сражением (215—221). Все остальные сравнения берутся из какой угодно, но только не из военной области.

Прежде всего мифологических сравнений в «Илиаде» тоже поразительно мало: Агамемнон похож на Зевса головой и глазами, станом на Ареса, а грудью на Посейдона (II, 477—479). Мерион похож на Ареса, а Мерион вместе с Идомением похож на Ареса с Ужасом (XIII, 295—305). Как известно, в «Илиаде» масса сравнений космических, метеорологических и зооморфических, отличающихся к тому же большой динамикой. Это, конечно, говорит об огромной зависимости человека от окружающей среды; и эта зависимость в «Илиаде» гораздо больше, чем в «Одиссее». В «Одиссее» лев уже уходит в горы, исчезают пантеры и вепри, в то время как в «Илиаде» с ними постоянно сравнивается то, что поэт находит нужным пояснить путем сравнения.

Все остальное в сравнениях, несмотря на военный сюжет «Илиады», относится исключительно к мирному быту и не имеет ничего общего с войной. Наоборот, такая военная картина, как выступление двух Аяксов, сравнивается не с чем иным, как с двумя быками, пашущими землю (XIII, 701—708). Враги выступают друг против друга, как жнецы сближаются с обоих концов поля (XI, 67—71). Поражение врагов — веянье бобов и гороха на току (XIII, 586—590). Погибший герой сравнивается с маслиной, выращенной заботливым хозяином и вырванной ветром (XVII, 53—58). Преследование Ахилла Скамандром сравнивается с потоком воды, бегущей по канавам для орошения посевов и растений (XXI, 256—263). Радость Менелая сравнивается с той пользой, которую получает пашня от росы (XXIII, 597—598).

Падение героя — прыжок рыбы из воды на сушу во время бури (XXIII, 691—694). Полет Ириды — забрасывание удочки в воду для рыбной ловли (XXIV, 80—82). Раненого тащат при помощи копы так, как вытаскивают на крючке рыбу из воды (XVI, 407—410). Метание диска во время состязания подобно бросанию пестухом своего посоха (XXIII, 844—847). У ахейцев пропадает сон, как у сторожевых псов с приближением хищника (X, 182—189). Одиссей и Диомед преследуют Долона, как две охотничьи собаки — лань или зайца (360—364).



Равенство в бою — это ровное обтачивание бревна при помощи плотничьего шнура (XV, 410—413). Руки борцов похожи на стропила дома (XXIII, 712—714). Сердце у Гектора, как топор в руках кораблестроителя (III, 60—63). Троянец валится, как срубленное дерево (XIII, 389—391). Другой троянец валится тоже, как тополь, срубленный колесничным мастером на обод для колесницы (IV, 482—487). Сравнение с рубкой дерева мы находим также в песнях: XIII, 178—181, XVI, 482—484, 633—636. Ремесленные сравнения находим в песнях: IV, 141—145 (окраска слоновой кости), XVII, 389—395 (дубление кожи), XVIII, 599—602 (колесо гончара), XXIII, 760—764 (работа ткачихи).

При отставании одного воина от другого Гомер вспоминает о расстоянии между лошадью в колеснице и ее колесами (XXIII, 516—520). Аякс переносится с корабля на корабль, подобно наезднику, прыгающему с одного коня на другого при бешеной езде на четверке коней (XV, 679—684). Ахилл подобен коню на состязании, когда он получает награду (XXII, 22—24). В XXII песни (162—165) тоже сравнение из области конских состязаний. Гектор сражается подобно бурным волнам, грозящим опрокинуть корабль (XV, 623—629). Приам похож на человека, который после нечаянного убийства им другого человека ищет приют в чужой стране (XXIV, 480—483). Ахилл оплакивает Патрокла, как отец сына (XXIII, 221—224). Аполлон разрушает ахейскую стену так же, как ребенок песочные домики во время игры на берегу моря (XV, 361—364). Бой разрастается подобно увеличивающемуся от ветра пожару в городе (XVII, 736—739 и XXI, 522—525). Быстрота передвижения Геры сравнивается с полетом человеческой мысли (XV, 80—83).

Следовательно, не мирная и трудолюбивая жизнь сравнивается у Гомера с войной и поясняется через нес, но война и военные действия сравниваются с мирным бытом и поясняются через него. Уже Аристарх заметил, что трубы, вареное мясо и верховая езда в сравнениях Гомера отличны от героического обихода. В этом отчасти мы уже убедились на приведенных материалах. Но относительно еды можно прибавить то, что гомеровские герои едят жареное мясо, а в сравнениях, поскольку они отражают не героическую архаику, но окружающий Гомера и вполне современный ему ионийский быт, в качестве еды выступает вдруг вареное мясо, рыба и зелень, т. е. то, что для героев прошлых времен было унижительно, а для нового быта уже давно стало чем-то обычным. Скамандр кипит, как свинина в котелке (XXI, 361—365). Пеан исцеляет Ареса так же быстро, как свертывается молоко от сока смоковницы (V, 902—904). Очевидно, здесь имеется в виду употребление в пищу молока и его продуктов. Об употреблении в пищу гороха, бобов и злаков тоже можно заключить из приведенных выше сравнений.

Таким образом, изучение художественного метода сравнений у Гомера с полной убедительностью доказывает, что реально окружающий Гомера быт, и притом наиболее для него естественный и наиболее приятный, — это вовсе не мифология и даже не героизм, а самая обыкновенная мирная и трудовая жизнь со своими собственными радостями и горестями — сначала (в «Илиаде») в очень большой зависимости от стихийных сил природы и хищных зверей, а потом (в «Одиссее») уже и в более спокойных условиях мирного существования. Контраст между военным сюжетом гомеровского эпоса и мирным содержанием употребляемых художественных приемов способен поразить внимательного читателя и входит в эстетику Гомера как необходимое и огромное слагаемое.

Работа А. Плэтта о сравнениях у Гомера появилась в 1896 г. Но вот совсем недавно, в 1948 г., появилась работа бельгийского ученого А. Северина о Гомере в трех томах (см. выше). Мы приведем сейчас некоторые интересные материалы из III тома этого труда, выбирая, однако, такие наблюдения А. Северина, которые как бы продолжают мысль А. Плэтта об изображении у Гомера человеческой жизни во всей ее простоте и даже слабости, бедности и униженности. Мы не будем приводить рассуждения А. Северина о том, как распределяются сравнения между обеими поэмами внутри каждой из них, как сравнения одной оказываются сходными с рассказами другой поэмы (откуда автор делает свои выводы об единоличном авторстве поэм). Все это очень интересно, но наше внимание привлекает сейчас именно прогресс человечности у Гомера, а этот прогресс нашел в гомеровских сравнениях свое самое замечательное выражение. Это ценный материал для распознавания прогресса человечности у Гомера (А. Северин, III, стр. 161—164).

Прежде всего в содержании сравнений часто присутствует человек со своими чувствами, нуждами и стремлениями. Картины природы в своих сравнениях Гомер обязательно оживляет человеком: сияющие звезды наблюдает пастух (Ил., VIII, 559), человек в ужасе смотрит на разбитый молнией дуб (XIV, 414—417), пахарь ждет с надеждой Борея (XXI, 346 сл.), козопас остерегается темной тучи — предвестницы дождя (IV, 275—279), одинокий пастух слышит шум потока (IV, 452—455), моряк проклиная штиль на море (VII, 4—6). Гомер живет заодно с героями своих сравнений. Он плачет от радости с детьми, у которых поправился от смертельной болезни отец (Од., V, 394—397). Он видит, как отец обнимает сына, вернувшегося через десять лет (XVI, 17—19). Он голодает вместе с дровосеком (Ил., XI, 86—89) и пахарем (Од., XIII, 31—34). Он радуется вместе с крестьянином урожаю оливы (Ил., XVII, 53—58) и радуется вместе с человеком, спасенным от кораблекрушения (Од., XXIII, 233—238). Он проклиная вместе с путником ос, растревоженных мальчишками (Ил., XVI, 259—265). Более того, Гомер как бы



сопричастен чувствам животных: льву, набредшему на добычу (III, 23—26) или неудачно поохотившемуся (XI, 548—555), усталым волам на борозде (XIII, 703—707) и мулам, тянущим стволы деревьев по горной тропинке (XVII, 742—745).

Гомер испытывает симпатию к слабым, беззащитным, тем, кто страдает, борется и умирает. Он с нежностью смотрит на гнездо, куда приносят родители корм для птенцов (IX, 323 сл.), оплакивает птенцов, вынутых крестьянином из гнезда (Од., XVI, 216—218), сочувствует защищающим свое потомство осам (Ил., XII, 167—170), собаке и львице (Од., XX, 14 сл.), ястребу (Ил., XVII, 134—136), льву (XIX, 318—322). Поэт жалеет слабых животных, которых побеждают более сильные: рыбешек (Ил., XXI, 22—24), скворцов и галок (XVII, 755—757), ланей (XI, 113—119).

К человеку Гомер исполнен жалостью. В его сравнениях мы находим: усталого матроса, выбивающегося из сил (VII, 4—6) и уstraшенного бурей (XV, 624—628); лесоруба за едой (XI, 139—142), пахаря за плугом (Од., XIII, 31—34) или жнецов (Ил., XI, 67—69); мать, что работой кормит детей (XII, 433—435); вдову, оплакивающую погибшего за родину мужа (Од., VIII, 523—530), старика, пережившего единственного сына (Ил., XXIII, 222 сл.); изгнанника в поисках приюта (XXIV, 480—482).

Таким образом, оказывается, что мир гомеровских сравнений населен маленькими людьми, которым всецело симпатизирует поэт. И с позиций этих скромных тружеников он рассматривает все явления жизни. Богатым принадлежат обширные поля (XI, 67—69), тучные свиньи (Од., XI, 413—415), стада овец (Ил., 433—435), дома с высокими дверьми (XXIV, 317 сл.), слоновая кость, окрашенная в пурпур (IV, 141—145). Зато в сравнении с охотой на льва мы вряд ли найдем знатных и богатых людей, охотящихся для своего удовольствия. Обычно крестьяне, батраки, пастухи, волопасы и козопасы вынуждены защищаться от хищников. Лишь в одном сравнении (Ил., XX, 164—173) рисуется охота на льва, которого они «страстно хотят всей деревней убить».

Мир гомеровских сравнений не эпичен. В них нет ахейской аристократии, и не для нее поет ионийский аэд в лице Гомера. На смену аристократии приходят новые слушатели, простые люди наподобие свинопаса Евмея. Он говорит Пенелопе о людях, слушающих певца, «который, богами пенью обученный, песни прелестные им распевает» и которого «слушать готовы они без усталости, сколько б ни пел он» (Од., XVII, 518—520). Сам Евмей, как видно, тоже принадлежит к аудитории, восхищенной аэдом. Именно этих «маленьких людей, до тех времен презираемых, пренебрегаемых, осмеянных, приглашает Гомер на пир, так как он знает их хорошо, как будто бы жил и вырос среди них» (стр. 164). В интерпретации Северина, изучившего гомеровские сравнения с точки зрения эпохи самого ионийского поэ-



та, Гомер — человек скромного происхождения и большой друг униженных и трудовых людей.

**3. Антиаристократическая тенденция.** При всей разношерстности гомеровских материалов о значении царя и окружающей его аристократии в этом вопросе тоже можно заметить некую прогрессивно-гуманистическую тенденцию. Гомер очень далек от идеологии абсолютного повелителя, характерного для древнеахейских времен с их «златообильными Микенами» и «крепко-стенным Тиринфом». Он не прочь полюбоваться на богатство и роскошь жизни царей, но фактически гомеровские цари ведут довольно демократический образ жизни, а кроме того, и цари и аристократы подвергаются здесь даже прямой критике. Если Ахилл критикует Агамемнона (I, 148, 171); Диомед — того же Агамемнона (IX, 36—39), Агамемнон — Диомеда (IV, 371 сл.) и Афина — Диомеда (V, 800—814) за личные недостатки, то в XIX песни 182 сл. Одиссей выставляет совершенно общий тезис, что «унижения нет властелину с мужем искать примирения, которого сам оскорбил он», а в XI, 408—410, что благороден тот, кто отважен в бою. В X песни, 239 Агамемнон выставляет совсем не аристократический принцип: «Не руководствуйся родом, какой бы он царственный ни был». В XII песни, 313—321 единственная функция царя, оправдывающая его роскошную жизнь, понимается только как предводительство на войне и нахождение в первых рядах войска. В XVI песни, 384—388 вполне по-гесиодовски Гомер обрушивает на неправедных судей кары Зевса в виде ливней и горных обвалов. О Ферсите и говорить нечего. Правда, не нужно забывать, что с греческой точки зрения он является ни больше и ни меньше как дезертиром и потому подлежит наказанию. Но не надо забывать, что он едва ли против войны вообще и едва ли действует против своей родины. Правильно будет сказать, что он действует против царей, и даже не столько против царей, сколько против их эксплуататорской политики.

Все эти сведения о значении царской власти у Гомера, конечно, известны; и о них можно прочесть уже в общих руководствах по греческой литературе. Однако многое известное часто забывается и теряет свою остроту, а эта острота у Гомера есть, и пусть мы не будем о ней забывать.

Таким образом, не будучи в принципе против царской власти, Гомер не только не стесняется выставлять царей дурного личного поведения и обличать их в этом, но он — и притом тоже принципиально — допускает царскую власть только при условии ее большого военно-патриотического или морально-гуманистического содержания. Это соединение богатства, славы и роскоши царской жизни с высоким личным морально-правовым авторитетом, может быть, лучше всего изображено в «Одиссее» (XIX, 109—114). Здесь Одиссей обращается к Пенелопе со следующими словами:

Ты — словно царь безупречный, который, блюдя благочестье,  
Многими правит мужами могучими. Строго повсюду  
Правда царит у него. Ячмень и пшеницу приносят  
Черные пашни; плоды отягчают древесные ветви.  
Все — от правленья его. И народы под ним процветают.

Только в этом смысле и можно понимать проповедь едино-властия и о божественном происхождении скипетра Агамемнона (Ил., II, 204). Иначе это место нужно было бы понимать как грубый архаизм и реакционную реставрацию. Кроме того, здесь стоит не слово «басилевс», а «койранос» (κοιρανός), т. е., по-видимому, «предводитель на войне». По этому поводу Энгельс («Происхождение семьи», 1947, стр. 121) пишет: «Одиссей не читает здесь лекции о форме правления, а требует повиновения главнокомандующему на войне».

Следующие слова Пулидамаса к Гектору только в порядке вульгаризма можно понимать как демократическую оппозицию против царя (Ил., XII, 211—214):

Гектор! Меня неизменно бранишь ты, когда на собраниях  
Я говорю справедливо. Никак допустить ты не можешь,  
Чтоб человек из народа с тобою о чем-нибудь спорил, —  
Ни на войне, ни в совете. Лишь власть свою хочешь ты множить!

Гектор вполне безупречен и как воин и как вождь. Если он допускает какие-нибудь ошибки, то они вполне наивны, вполне благонамеренны и не содержат в себе ровно никакого элемента злой воли. Пулидамас не имеет никаких оснований критиковать здесь Гектора, да и его слова нельзя понимать как критику. Он просто говорит о повиновении начальнику на войне и в совете.

Когда у Агамемнона потребовали вернуть пленницу ее отцу, то судит об этом народное собрание и постановливает, не в пользу Агамемнона, эту пленницу вернуть. Правда, Агамемнон не послушался народного собрания (Ил., I, 22—24). Однако силою обстоятельств он все-таки был принужден это сделать. Но какая у него мотивировка возвращения пленницы? Он говорит (116 сл.):

Но соглашаюсь: ее возвращу, если требует польза.  
Лучше желаю я видеть спасенье, чем гибель народа.

Значит, самое главное для Агамемнона все-таки не пленница, но народ. Ахилл тоже считает народ единственным владельцем полученной добычи на войне (126): «А отбирать у народа, что было дано, не годится». Брисейду, говорит он (392), присудил ему не кто иной, как народ. Агамемнон и вообще, хотя и не отличается скромностью и благодушием, принципиально служит вовсе не себе, а только народу. В «Илиаде» не раз говорится о внутренних страданиях Агамемнона из-за людских жертв (IX, 9 сл., X, 4—16, 91—95). Он быстро прощает Ахилла и не медлит с посольством к нему. Посольство говорит с Ахиллом не просто

от лица Агамемнона, но прежде всего от народа: «И от всего мы народа пришли», — говорит Аякс Ахиллу (641).

Но если таковы Агамемнон и Ахилл, свирепость которых не скрывает и сам Гомер (свирепость — их личное свойство, которое осуждается всеми, и гомеровскими героями и самим Гомером, а вовсе не есть их законное право, которое бы всеми признавалось), то о благородном Гекторе и говорить нечего. Он прямо мечтает о свободе своего народа (VI, 528 сл.), страшится своих военных ошибок (XXII, 104) и защиту родины предпочитает всему (XII, 243).

Гомеровские цари изображены самыми обыкновенными людьми, правда, очень сильными, храбрыми, часто весьма властными, но в то же время наделенными обычной человеческой психологией. Общеизвестно совмещение в Ахилле звериной жестокости, свирепости и мстительности, с одной стороны, а, с другой стороны, сердечной любви к своей матери, своей жене, своим друзьям, милосердия (слова о нем Зевса в п. XXIV, 158: «Рад он всегда пощадить того, кто молил о защите»). Агамемнон — властный, алчный, мстительный, иной раз трусливый, и Гомер явно ненавидит его за эти свойства. Но, с другой стороны, никто, как именно он, не скорбит так о пролитой крови и никто так не тревожится по поводу судеб греческого войска. А его героическим подвигам посвящена почти вся XI песнь «Илиады». Диомед — не просто царь, но храбрейший воин, беспощадный преследователь врагов. Однако и он испытывает прилив дружбы и любви, когда его враг оказывается старым знакомым. И т. д. и т. д. Что же у всех этих царей специфически царского и что тут специально монархического? Они предводительствуют на войне и следят за военной дисциплиной. Но ведь нельзя же вести войну без военной дисциплины. Без народного собрания гомеровский царь ровно ничего не значит.

Вот почему бесконечно прав Энгельс, когда он пишет («Происхождение семьи», стр. 107—108): «Собранию принадлежала в последней инстанции «верховная власть», ибо, как говорит Шёман («Греческие древности»), «когда идет речь о деле, для выполнения которого требуется содействие народа, Гомер не указывает нам никакого способа, которым можно было бы принудить к этому народ против его воли». Ведь в то время, когда каждый взрослый мужчина в племени был воином, не существовало еще отделенной от народа публичной власти, которая могла бы быть ему противопоставлена. Первобытная демократия находилась еще в полном расцвете, и из этого мы должны исходить при суждении о власти и положении как совета, так и басилевса».

Прибавим к этому еще несколько фактов из трудовой жизни, изображенной у Гомера, фактов, хотя известных, но до сих пор еще не получающих надлежащей оценки. Эти факты существенно ограничивают традиционный взгляд на Гомера как



на идеолога родовой знати и выдвигают в нем черты, указывающие уже на прогрессирующую ее демократизацию.

Если обратить внимание на то, чем занимаются гомеровские герои, то Автолик (Од., XIX, 428—548), может быть, и охотится на дикого кабана ради собственного удовольствия, но Одиссей (Од., IX, 154—162) охотится за дикими козами исключительно из-за голода и (Од., X, 158—165) он же убивает оленя тоже только из-за крайней нужды. Что касается земледелия, то сами цари тоже не брезгают бывать на поле и самолично наблюдать за работами (Ил., XVIII, 550—557). Отец Одиссея Лаэрт сам своими собственными руками возделал для себя целое имение и делал самую грубую и грязную работу, одетый в заплатанную, грязную и жалкую одежду (Од., XXIV, 205—247). В области скотоводства являются пастухами ни больше и ни меньше, как брат Приама Анхиз (Ил., V, 313), сын Анхиза Эней (XX, 188 сл.) и семь братьев Андромахи (VI, 423). В области ремесла гомеровские цари тоже несколько не презирают труд. Мы уже знаем, что Одиссей сам строит себе плот (Од., V, 245—261), спальню и ложе (Од., XXIII, 189—201). Сын Приама, знаменитый и женоподобный Парис, тем не менее сам построил себе дом при помощи строителей (Ил., VI, 314—317), а другой сын Приама, Ликаон, сам срубил для обшивки колесницы ветки со смоковницы (XXI, 35—38). О женщинах и говорить нечего. Пенелопа, Елена и Арета занимаются тканьем (Од., XIX, 138—150, Ил., III, 125—128, Од., VII, 234 сл.). Навсикая со своими служанками полощет белье (Од., VI, 57—65, 85—101). Наконец, еще в начале нашего века Ван Льювен и Ф. Ноак указали, что гомеровские постройки гораздо скромнее и проще, чем то обычно допускается на основании дворца Алкиноя. А Виламовиц-Мёллендорф прямо говорил, что дворец Одиссея представляет собою помещение вроде того домика, который изображается Лисием в его I речи.

Что касается торговли, то у Гомера она представлена, как уже указывалось, пока еще слабо. Гомер — это еще только канун рабовладельческой цивилизации. Тем не менее надвигающаяся рабовладельческая цивилизация с необходимым для нее купеческим аппаратом уже обрисовывается у Гомера, свидетельствуя о прогрессирующем разложении гомеровской родовой аристократии. Лемносский царь Евней ведет торговлю с ахейским войском, давая ему вино в обмен на медь, железо, воловьшесуры, коров и рабов (Ил., VII, 467—475).

Независимо от варварских черт самого рабовладения, его начальный период Энгельс понимал как прогрессивный ввиду того принесенного им нового разделения труда, которое дало возможность хотя бы некоторой небольшой прослойке населения быстро двигать вперед культуру в целом.

В заключение этого раздела необходимо сказать, что, употребляя термин «антиаристократическая тенденция», мы не гово-

рим о цельном и последовательном антиаристократизме или о цельном и последовательном демократизме, но только о тенденции к демократизму. В последнее время и у нас и за рубежом начинают появляться охотники исказить всего Гомера под демократический стиль и преувеличенно выдвигать на первый план только одно передовое, забывая о Гомере в целом. Мы все время должны помнить, что основную роль в гомеровских поэмах играет все-таки родовая знать, все эти цари и герои, хотя выше мы уже твердо установили, что тут еще нет классового расслоения, и родовая знать в основном продолжает быть в полном единстве с народом и служить его интересам, но уже следует говорить о начинающемся расслоении и о зародившейся погоне за богатством.

В этом плане уместно говорить об описании роскоши и всяческого обилия у Гомера: роскошных одеяний, о жизни, полной наслаждений Геры, Калипсо и Кирки. Дворцы Менелая, Алкиноя и Приама являют роскошь и богатство. Оружие Ахилла и Агамемнона — изысканнейшие произведения искусства. Обе поэмы вообще наполнены описаниями произведений искусства.

«Одиссея» содержит много всякого рода рассказов, которые явно рассчитаны на забавность и имеют целью художественно увеселять прихотливого аристократа. Забывать все это, значит, впадать в антиисторическую модернизацию Гомера, игнорировать переходный, всегда подвижный, всесторонне становящийся характер гомеровского творчества, в котором отразились самые разнообразные периоды развития греческого общества, а вовсе не дается какая-нибудь одна застывшая картина, аристократическая или демократическая.

**4. Другие прогрессивные тенденции.** Если мы обратим внимание на положительных героев гомеровского эпоса, то прежде всего Гомер — это синоним очень развитой и ревниво оберегаемой гражданственности. Полис ставится тут выше всего. Человек вне полиса, внесударственный, внегражданственный здесь вызывает только сожаление и презрение. Внегражданственные киклопы (Од., IX, 112 сл.) изображены как сознательная карикатура. В «Одиссее» незнакомцу всегда задается вопрос: «Где твой город (polis) и где твои родители?» А «дикие» всегда трактуются как лишенные морального сознания, не чувствующие потребности помогать страннику и не испытывающие стыда перед богами, т. е. лишенные всего того, благодаря чему у человека создается общественно-политическая жизнь.

К этому нужно прибавить еще и очень острое чувство родины, которым пронизаны обе поэмы. В «Илиаде» идеальным носителем такого патриотизма является Гектор. Таким, каким он дан в «Илиаде», его необходимо считать всецело ионийским созданием. Высказывалось мнение, что в «Илиаде» находим какую-то скрытую полемику против Ахилла в защиту



Гектора, поскольку этот последний совершенно лишен всех тех низменных черт, которые свойственны Ахиллу, несмотря на все его величие. Такого величавого и в то же время теплого изображения самоотверженного и в то же время абсолютно спокойного героя-патриота, какое мы находим в «Илиаде» (VI) с ее знаменитым эпизодом прощания Гектора с Андромахой, конечно, прежние греки не могли себе и представить. Это всецело ионийское достижение, а может быть, даже и еще более позднее, ионийско-аттическое. Д. Мюльдер доходил даже до того, что видел у Гомера сатиру против греков в защиту враждующих с ними азиатов. Может быть, такая точка зрения представляет собою крайность. Однако в виде одной из тенденций ее совершенно необходимо допустить у Гомера.

Но не только военная «Илиада», но и совершенно мирная «Одиссея» вся пронизана лейтмотивом любви к родине. Как уже не раз указывалось в науке и даже вошло в общее руководство (В. Шмид), этим гомеровский Одиссей резко отличается от авантюрных героев прежнего времени, где, например, Ясон в мифах об аргонавтах был прежде всего искатель приключений и сокровищ и меньше всего какой-нибудь патриот.

Ионийский гений, конечно, не мог удовольствоваться таким сказочным и чисто приключенческим примитивом. Он внес сюда глубокую и захватывающую идею возвращения на родину и любви к родине. Этот мотив сразу преобразил первоначальный сказочно-авантюрный примитив и сделал его произведением гуманизма и высокой морали. В таком виде сказание об Одиссее и было включено в Троянский цикл, где его ожидали еще дальнейшие изменения. Здесь оно сразу оказалось возвращением Одиссея из-под Трои, аналогичным возвращением других героев (Агамемнона, Менелая), но значительно превосходящим их по своей глубине чувства и моральной настроенности.

Наконец, здесь мы наблюдаем окончательный переход от мифологии к поэзии. Если под мифом понимать изображение магически-демонического мира в качестве абсолютной реальности, то, можно сказать, у Гомера нет никакой мифологии. Правда, вера в богов и демонов здесь не отрицается, но они даны в такой форме, которая имеет мало общего и с примитивной народной религией и с духовным углублением религиозных реформаторов. Гера, Кирка и Калипсо — это женщины в роскошных одеждах, утопающие в наслаждениях, и все описание их пронизано тонкой эротикой. Самое изображение свидания Зевса и Геры (Ил., XIV), по мнению многих исследователей (О. Группе), есть не что иное, как пародия на старый миф о «Священном браке». Очень много пародийного и в знаменитой «Битве богов» (Ил., XXI). Жрецы и пророки, правда, у Гомера налицо, но едва ли они имеют какое-нибудь иное значение, кроме чисто сюжетного, т. е. кроме художественного использова-



ния. По поводу всяких чудесных явлений и знамений Гектор, как уже упоминалось, прямо говорит: «Знаменье лучшее всех — лишь одно: за отчизну сражаться» (Ил., XII, 243). Одиссей (Од., VII, 255 сл.) предпочитает ехать на родину к жене, вечному довольству и бессмертию у нимфы Калипсо. Здесь перед нами та художественная разработка мифологии, которая ни до тех пор, ни после этого никогда не проявлялась с такой силой и выразительностью. Привлечение образов богов и демонов у Гомера совершенно ничем не отличается от использования им всех прочих поэтических ресурсов. Это совершенно такие же персонажи его художественного произведения, как и самые обыкновенные герои и люди. И когда Диомед (Ил., V) ранит Афродиту и Ареса, то это ранение подано так же, как ранение и всякого смертного героя; а когда Афродита спасает своего любимца Париса (Ил., III), то ее поведение существенно тоже ничем не отличается от той помощи, какая оказывается обыкновенному боевому товарищу. Если уже это вообще представляет собою отход от чистой мифологии, то гомеровские поэмы окончательно превращают эпос в чисто поэтическое создание. Этот колоссальный переворот греческого мировоззрения произошел только в Ионии.

Далее, упомянутая высокохудожественная религия, разработка мифологии достигает у Гомера очень большого свободного мысли и многими переживается как прямое издевательство над религией. Тут, конечно, нет никакого издевательства над религией, но это, несомненно, очень далеко от религиозных представлений народных низов и служит новому светскому героизму и новым эстетическим идеалам.

Идеалы эти, как мы видели выше, чрезвычайно сложные. Что здесь перед нами эпос, это мы старались формулировать возможно точнее и научнее. Но что это за эпос? Дальше мы увидим, что этот эпос весь бурлит лирическими эмоциями, драматическими положениями, трагическими катастрофами, тончайшей юмористикой и грубым комизмом, злой иронией и трогательным состраданием, постоянными оценками героев и событий со стороны поэта, глубокими, почти философскими сентенциями. Все это, можно сказать, приводит эпос к его окончательной гибели; и от хваленого беспристрастия Гомера почти ничего не остается. Однако не нужно доходить здесь до полного нигилизма в отношении эпоса. Поэмы Гомера отличаются совершенно неповторимым и непревзойденным иронически-юмористическим изображением божественного и героического мира. Тут был создан очень тонкий художественный стиль, который весьма трудно проанализировать, но который совершенно невозможно игнорировать при анализе культурных напластований у Гомера. Сейчас же нужно отметить, что этот иронически-юмористический художественный стиль есть тоже создание ионийского эпоса и, вероятно, поздней-

шее. Можно понять современного французского исследователя Гомера Э. Миро, который в своей книге «Гомеровские поэмы и греческая история» (т. II, стр. 421 сл.), может, несколько преувеличенно пишет:

«Гомер — не есть религиозный ум. В его произведении боги встречаются всюду, а религиозное чувство нигде. Гомеровские боги, сияющие молодостью и красотой, слишком близки людям, слишком похожи на людей, чтобы внушать верующим истинное благочестие... Эти слишком человеческие боги поистине не являют собою никакой большой моральной идеи».

Кроме того, гомеровские поэмы отличаются еще одной — тоже неповторимой — особенностью, это крайним развитием эпического любования вещами. Всякий эпос вообще созерцает жизнь по преимуществу как вне-личную и чисто-объективную данность, т. е. более или менее извне. Но ни один эпос в мире не дал любования вещами в таких размерах, как «Илиада» и «Одиссея», где иной раз не только десятки, но и сотни стихов посвящаются тем или другим произведениям художественной промышленности. И это относится не только к одной художественной промышленности.

При всем этом — какая у Гомера субъективная взволнованность и оценочный подход к действительности, как часто его покидает беспристрастие и он становится оратором и агитатором, как часто он не может скрыть своих восторгов или своей ненависти. Агамемнон у него сравнивается с богом и выставлен как благородная, мощная и великолепная фигура. Но вчитайтесь подробнее во все тексты, где речь идет об этом царе, сравните их между собою; и вы поразитесь, как Гомер везде подчеркивает его необоснованную властность, надменность, самомнение, неуважение к другим, алчность, деспотизм и беспринципное угнетательство, сквернословие, трусость, глупость и порочность вплоть до ординарного пьянства. Гомер любит какого-нибудь Диомеда, Патрокла или Менелая, любит стройной Навсикаей и радуется патриархальности свинопаса Евмея. Но он остро ненавидит Агамемнона, пишет памфлет против Ахилла, саркастически иронизирует над Афродитой и Артемидой, уничтожает ореол Ареса и явно пропагандирует троянскую линию. Тут очень много пристрастия и эпос слишком часто переходит в агитацию и моралистику, пусть иной раз тончайшим образом скрытую за красочной видимостью эпической живописи и скульптуры. При этом мы пока еще не рассмотрели всех приемов поэтической речи у Гомера, а сосредоточились только на отраженной у него действительности. Изучение поэтического языка еще более покажет отход гомеровских художественных приемов от старинного, строго эпического стиля. Это уже поздний эпический стиль, бурлящий далеко не эпическими концепциями.

Наконец, эстетическая культура Ионии сказала у Гомера еще в виде чрезвычайной склонности к авантюрно-сказочным сюжетам, которые более близки к первобытной мифо-

логии в своем непосредственном содержании, но которые еще дальше от нее, чем чистый героический эпос по своей эстетической установке. Эти сюжеты имеют откровенную целевую установку — услаждать, забавлять досужего и эстетически прихотливого слушателя. Неувядаемые образцы этой авантюрно-сказочной мифологии Гомер дал в «Одиссее» в IX—XII песнях. И хотя авантюрно-сказочный элемент издавна имел место в греческом эпосе, все же его высокое художественное развитие и его причудливое переплетение с героическим эпосом есть всецело достижение ионийства и Гомера.

Таким образом, наряду с рассмотренными выше основными особенностями ионийской разработки эпоса — цивилизаторством, гуманизмом и морализмом — указываемый здесь нами эстетизм также имеет для этой разработки самое существенное и самое глубокое значение.

Следовательно, антивоенные, антиаристократические, даже антимифологические и всякого рода светские тенденции и мотивы в поэмах Гомера совершенно очевидны. С ними мы постоянно встречаемся и при чтении самого Гомера и при изучении научной литературы о нем. То, что было сказано выше, только незначительная часть того, что можно было бы сказать.

В анализе всех этих прогрессивных тенденций мы заходим в ту область, которой до сих пор специально не касались, но без разработки которой невозможно составить себе правильного представления о Гомере. Это область художественного мастерства и художественного стиля, при помощи которого Гомер и превращает свою идеологию в конкретные художественные произведения.





ЧАСТЬ



ХУДОЖЕ-  
СТВЕННОЕ  
МАСТЕРСТВО  
ГОМЕРА







## 1. ЭПОС И ЕГО СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ОСНОВА.

**1. Неправильное понимание эпического стиля.** Овладение разносторонним содержанием поэм Гомера и их идеологией делает возможным изложение художественного мастерства Гомера или, иначе говоря, его стиля.

Стиль этот — эпический. Однако мало того, что самое понятие эпоса не представляется вполне ясным<sup>1</sup>, связь его с периодами социально-исторического развития еще менее того ясна. Если всякое художественное произведение вообще есть совпадение общего и индивидуального, то это совпадение в разных художественных стилях трактуется по-разному, то есть с разной степенью интенсивности общего, с разной степенью интенсивности индивидуального и с разным качеством, с разной целенаправленностью этих бесконечно разных совпадений общего и индивидуального.

Эпос всегда славился как примат общего над индивидуальным. И это вполне соответствует породившей его общинно-родовой формации, в которой коллектив тоже всегда имеет примат.

---

<sup>1</sup> Так, например, Л. И. Тимофеев определяет эпос как «развернутое изображение характеров» (Теория лит., М., 1948, стр. 340). Это вдвойне не правильно. Ведь всем известно, что развернутые характеры даются не в эпосе, а в драме. Если они и даются в эпосе, то эта особенность ровно ничем не отличает его от драмы. Во-вторых, указание на развернутые характеры имеет в виду не столько способ изображения, сколько предмет изображения. А в каком отношении находится предмет изображения к способам изображения и где тут надо искать проблему стиля — неизвестно.

Г. Л. Абрамович связывает эпос с общенародной жизнью (Введение в литературовед., М., 1953, стр. 264 сл.): «Жизнь и сознание народа тогда еще в значительной мере характеризовались общностью интересов его представителей. Поэтому главными предметами героических песен и были такие явления и происшествия, которые имели общенародное значение».

Все это совершенно правильно. Однако народные произведения литературы бывают не только в эпосе, но и в лирике и драме; и, кроме того, народным характером отличается не только общинно-родовая формация, но народные писатели могут оказаться и всегда оказывались также и во всех других формациях и притом они были не обязательно эпические.



**2. Сущность эпического стиля.** Самое важное во всей проблеме эпического стиля — это отношение общего и индивидуального. Эпический стиль есть такой художественный стиль, который рисует нам жизнь того или иного человеческого коллектива, подчиняющей себе своими закономерностями решительно всякую личную жизнь, и потому всякая отдельная личная жизнь получит для нас интерес только в связи с общей жизнью ее коллектива.

Это не значит, что в эпосе решительно нет никакого изображения личной жизни. Но это значит, что всякая личная жизнь в эпосе получает свой смысл и свое закономерное развитие только от того коллектива, к которому она принадлежит. Эта личная жизнь может быть полна самых глубоких, самых жгучих чувств. Но эти чувства, если речь идет об эпосе, вызваны жизненными задачами коллектива и получают свое удовлетворение только в связи с жизнью этого коллектива.

Нельзя также думать, что эпический индивидуум совершенно лишен всяких других чувств и не ставит себе никаких других задач, кроме как только чисто коллективистических. Этих чувств может быть здесь сколько угодно. Но это значит, что подобного рода неколективистические чувства и поведение являются для эпического субъекта чем-то второстепенным и третьестепенным и не играют в его жизни никакой решающей роли, хотя и могут вносить в нее весьма разнообразное содержание.

Итак, если специфика всякого стиля заключается в том, в каком виде и в какой мере общее и внутреннее воплощается в индивидуальном и внешнем, то специфика эпического стиля есть несомненный примат общего над индивидуальным, когда всякий индивидуум оказывается не чем иным, как самосознанием рода во всех его отдельных представителях. Этот примат общего над индивидуальным в эпосе особенно хорошо понимали русские писатели и среди них Белинский и Гоголь.

Белинский пишет<sup>1</sup>:

«Итак, содержание эпопеи должны составлять сущность жизни, субстанциальные силы, состояние и быт народа, еще не отделившегося от индивидуального источника своей жизни. Посему народность есть одно из основных условий эпической поэмы: сам поэт еще смотрит на события глазами своего народа, не отделяя от этого события своей личности» (стр. 37). «Действующие лица эпопеи должны быть полными представителями национального духа; но герой преимущественно должен выражать свою личностью всю полноту сил народа, всю поэзию его субстанциального духа» (там же, стр. 38). «Каждое из действующих лиц «Илиады» выражает собою какую-нибудь сторону национального греческого духа» (там же, стр. 39).

---

<sup>1</sup> Полн. собр. соч., 1954, т. V.

«...В древнем мире существовало общество, государство, народ, но не существовало человека, как частной индивидуальной личности, и потому в эпосе греков, равно как и в их драме, могли иметь место только представители народа — полубоги, герои, цари» (там же, стр. 41). «Древний мир был мир внешний, объективный, в котором все значило общество и ничего не значил человек» (там же, т. III, 1953, стр. 424).

У Гоголя в статье «Учебная книга словесности для русского юношества» читаем об эпосе: «Она избирает в герои всегда лицо значительное, которое было в связях, в отношениях и в соприкосновении со множеством людей, событий и явлений, вокруг которых необходимо должен созидаться весь век его, и время, в которое он жил. Эпос объемлет не некоторые черты, но всю эпоху времени, среди которого действовал герой с образом мыслей, верований и даже познаний, какие сделало в то время человечество. Весь мир на великое пространство освещается вокруг самого героя, и не одно частное лицо, но весь народ, а часто и многие народы сокупаются в эпосе, оживают на миг и восстают точно в таком виде перед читателем, в каком представляет только намеки и догадки история».

Конечно, во времена Белинского, Гоголя и Герцена (из которых еще можно было бы привести много интересного) еще не владели точными методами марксистско-ленинской науки и не понимали всего принципиального различия между общинно-родовой и рабовладельческой формацией. Поэтому и разница в положении личности там и здесь не могла формулироваться точно. Тем не менее интуитивно весьма глубоко понимался примат общего над индивидуальным, как он отразился в греческой эпической поэзии.

### 3. Срединное положение эпоса.

а) Между первобытной дикостью и цивилизацией. Теперь мы можем окончательно формулировать подлинно социально-историческое место эпического стиля. Строго говоря, все вообще искусство общинно-родовой формации обладает эпическим стилем, поскольку она является первобытным стихийно нерасчлененным коллективизмом, в котором тонет каждая отдельная личность. С другой стороны, можно говорить об эпосе в более узком смысле слова, понимая под ним героические песни и другие примыкающие к этому жанры.

Такой героический эпос не мог существовать в стародавние времена человеческой дикости, когда человек был целиком подчинен стихийным силам природы и потому не имел никакого понятия о героизме. Но эпос перестает существовать и тогда, когда человеческая личность оказывается слишком развитой, слишком углубленной в себя, слишком далекой от бесстрастного изображения природы и жизни.

б) Восходящий патриархат. Подлинное место эпоса — это восходящий патриархат, когда человек настолько овла-

ладевает силами природы, что может с ними героически бороться и героически их себе подчинять. В эту эпоху родовая община становилась оседлой и здесь она, рационально используя природные богатства, начинает осознавать себя как нечто единое целое, начинает помнить свою историю и тех великих героев, которые ее создавали и организовывали, которые ее охраняли и двигали вперед. Вот тут-то и появляется эпический герой, который уже не растворяется целиком в родовой общине, но уже осознает свою силу и свою организующую мощь, хотя осознавая себя, он все еще остается в полном единстве со своей родовой общиной и продолжает жить только в ней и только для нее.

В дальнейшем в связи с растущим разложением родовой общины этот строгий, простой и наивный эпический герой станет чувствовать себя гораздо сложнее, а его теперь уже обеспеченная, часто роскошная жизнь ослабит его старинную суровую психологию и приучит его к более тонким и уже не столь героическим переживаниям, приучит его к эстетическому любованию своим прошлым и своим настоящим. Дальнейшее развитие на этих путях приводит к гибели как всю общинно-родовую формацию, так и весь принадлежащий ей и для нее специфический эпический стиль.

## II. ПРИНЦИПЫ СТИЛЯ ГОМЕРА.

### 1. Строгий эпический стиль и свободный (смешанный) эпический стиль.

а) История стиля и история общества. Чтобы говорить подробнее об эпическом стиле Гомера, надо говорить о том общественном бытии, отражением которого он является.

Гомер отражает не просто общинно-родовую формацию, и потому его художественный стиль не просто эпический и не только строгий эпический стиль. Уже началось разложение общинно-родовой формации, зарождение в ней частной собственности, выступления отдельного индивидуума, правда, еще не оторвавшегося от родовой общины, но уже сознающего себя как самостоятельного героя, часто действующего по своей инициативе и по своим личным побуждениям. Появляются разного рода сословия и среди них родовая знать, которая живет весьма обеспеченно и даже роскошно и имеет много времени для удовлетворения своих эстетических потребностей.

В такую эпоху строгий эпический стиль уже перестает удовлетворять. В нем начинают зарождаться и бурлить всякие другие литературные стили и всякие другие литературные жанры. И если более ранний тип эпоса мы называли строгим, то этот позднейший эпический стиль мы можем назвать свободным или смешанным эпическим стилем.



Оба эти стиля невероятным образом перемешаны у Гомера. Но не различать их никак нельзя, потому что иначе поэмы Гомера станут для нас неподвижной глыбой и мы не почувствуем в них тех сдвигов прогрессивных тенденций, которые борются в них со всем старым и отживающим и которые делают самые поэмы живыми и трепещущими организмами историко-литературного процесса в Греции.

б) Всякий стиль находится в процессе становления. Не существует никакого эпоса, ни строгого, ни свободного, как и вообще никакого стиля, если принимать эти понятия как неподвижные метафизические категории. Конечно, определяя тот или иной принцип и раскрывая то или иное понятие, мы неизбежно даем ту или иную отвлеченную и неподвижную формулу, ибо иначе мы не могли бы построить никакой науки. Но не нужно забывать, что всякая формула является только принципом для бесконечного ряда явлений, то приближающихся к этой формуле, то удаляющихся от нее. Поэтому и то, что мы назвали строгим стилем, бесконечно разнообразными путями и часто едва уловимыми сдвигами переливается у Гомера в так называемый свободный или смешанный стиль, так что тут даже и не два стиля, а скорее неопределенное множество разного рода стилей, размещающихся между этими двумя указанными предельными точками. Жизнь и движение — прежде всего; и к художественному стилю это должно применяться так же, как и ко всему, что вообще существует на свете.

Остановимся на основных принципах гомеровского стиля, которые мы формулировали выше. Но, анализируя каждый такой отдельный и частичный принцип, будем везде отмечать это живое переплетение строгого и свободного эпического стиля, которое было не чем иным, как отражением в литературе такой же сложной и переходной социально-исторической эпохи, шедшей от одной формации к другой.

## **2. Объективность эпоса.**

а) Характеристика. Первый принцип, вытекающий из сущности эпического стиля, есть его объективность. В самом деле, эпос есть примат общего над индивидуальным. Из этого эпический художник делает тот вывод для себя, что и его собственная личность тоже есть нечто третьестепенное, неосновное, несущественное, что в свои произведения он ничего не должен вкладывать личного, случайного, капризного, что все изображаемое им не выдуманно им самим, но существует или существовало фактически, реально, объективно. Эпический художник как бы совсем не пользуется своей фантазией. Не только реальные люди и вещи, но и все сказочное, мифическое, фантастическое мыслится им как нечто объективное и невыдуманное. Даже боги, даже демоны, даже любые чудеса и невероятные события, — все это мыслится в эпосе реально существую-

щим, а вовсе не результатом творческой фантазии или досужего вымысла поэта.

б) Повествование. То, что мы сейчас называем объективностью эпоса, обычно называют повествованием.

Повествовательный род поэзии характеризуется той основной позицией поэта, в силу которой он направляет свое внимание на изображение фактов и событий так, как будто бы сам поэт был здесь ни при чем и как будто бы его собственная внутренняя жизнь была ему совершенно неинтересна. Но в отношении таких произведений, как поэмы Гомера, где изображается масса всякого рода невероятных событий, будет более выразительно говорить об объективности эпоса, чем об его повествовательности.

Конечно, исключение собственных интересов поэта является фиктивным, так как объективность и повествовательность тоже есть определенная позиция творческой личности и, следовательно, в той или иной мере выражает его субъективное настроение. В дальнейшем мы подробно опишем это внутреннее состояние эпического художника. Гомер не был ни равнодушен, ни аполитичен, и свою эпическую объективность, как художественный метод, он отнюдь не всегда выдерживает.

в) Зарождение субъективизма. Конечно, это относится по преимуществу к строгому эпическому стилю. И таких, объективно изображаемых событий у Гомера сколько угодно. Они-то и наполняют поэзию Гомера по преимуществу. Но Гомер — это вовсе не только строгий эпос. Он не только изображает нам те или иные события, связанные с Троянской войной, которая мыслилась вполне реальным историческим образом. Гомер, несомненно, массу привносит от себя, создает разного рода украшающие детали и часто творит просто на основе собственной фантазии. Примеры этого уже неэпического стиля в дальнейшем мы будем находить в большом количестве.

Сейчас укажем только на один прием у Гомера, обычно игнорируемый в характеристиках его стиля. Этот прием заключается в том, что Гомер не просто дает объективную картину жизни, но очень часто ее комментирует от самого себя, высказывая разного рода пояснения, чувства, риторические вопросы и т. д. Американский исследователь Гомера Бассетт специально обсуждает этот вопрос в своей книге «Поэзия Гомера», излагаемый ниже. Здесь укажем только на сцену преследования Гектора Ахиллом (Ил., XXII, 136—214) и на знаменитое описание щита Ахилла (Ил., XVIII, 477—608).

Бассетт говорит, что первая сцена является преддверием к поединку и смерти Гектора, поэтому она лишена особых происшествий. Поэт, по Бассетту, располагает здесь материалом большого эмоционального значения, хотя и без драматического элемента. Только  $\frac{1}{4}$  всего эпизода дается в виде простого перечисления действия. Описываются начало и конец, а время пресле-



дования замаскировано двумя олимпийскими сценами. Поэт со своей стороны обобщает: «Каждый раз, как Гектор приближался к Дарданским воротам, Ахилл обгонял его и гнал в поле» (194—197) или подводит итог: «Так трижды бежали они вокруг стены» (163 сл.). Разные моменты погони подчеркиваются шестью разными сравнениями. Одно из них наиболее субъективно во всей поэме — погоня Ахилла за Гектором сравнивается с погоней одного человека за другим во сне (194—201). Поэт описывает в настоящем времени источники, у которых гибнет Гектор, и прибавляет от себя замечание о том, что до прихода ахейцев троянки стирали в них свои одежды (147—156). Он делает два собственных замечания в связи с погоней: преследуемый герой благороден, но преследующий его намного сильнее (158); и другое — в этом беге наградой служило не жертвенное животное или шкура быка, а жизнь Гектора (159—161). Поэт задает один из интереснейших риторических вопросов: «Как Гектор мог бы уйти от смерти, если бы Аполлон не дал ему силы?» (203 сл.). Наконец, поэт как бы мимолетно заглядывает в мысли обоих героев. Гектор надеется, что он сможет заманить Ахилла на расстояние полета стрелы от стен города (193—196). Ахилл же делает знак грекам не вмешиваться, чтобы они не отняли у него славу победы над Гектором (205—207). Преследование Гектора — это одно из главнейших действий в поэме, не переданное через речи, и это вместе с тем наиболее субъективное повествование Гомера, когда он употребляет «импрессионистический метод» (Бассетт, стр. 108 сл.).

Второй пример эмоционально-субъективного подхода Гомера к изображаемой им действительности — это описание щита Ахилла. Является вековой традицией рассматривать это длиннейшее описание как пример объективного эпоса, чуждого всяких субъективных настроений и эмоций. Нам кажется, что Бассетт гораздо глубже понял этот эпизод из XVIII песни «Илиады», увидевши в нем как раз элементы субъективизма, и эмоциональности. Вот как рассуждает Бассетт.

Сцены на щите Ахилла много раз рассматривались как свидетельства знакомства Гомера с минойским, финийским и греческим геометрическим искусством X—IX вв. (например, Дж. Майрс «Кто были Греки», стр. 517—525). Другие ученые, рассматривавшие описание щита с поэтической стороны (Роте, Финслер, Дреруп), отбрасывали эти попытки. Бассетт считает, что материалы свидетельствуют в их пользу.

1) В сценах щита много подлинной жизни и движения, которых нет в произведениях пластического искусства. 2) Поэт подготавливает слушателей к произведению божественного мастера, описывая вещи из металла, наделенные жизнью (треножники, меха, фигуры служанок. 3) Нет интереса к техническим деталям, а только показаны орудия Гефеста. 4) Нет намеков на устройство щита, кроме того, что по его краям течет



Океан. 5) Много сходства между сценами на щите и сравнениями, и сцены эти близко знакомы аудитории поэта, кроме, может быть, упоминания Дедала. В противовес всей героике поэмы, по Бассетту, на щите действует обычный народ, толпа, смотрящая на танцы юношей и девушек зажиточного сословия. Нет нигде упоминания о командующих обеими армиями, о владельцах стад и виноградников. Жатва начинается с описания жнецов и кончается их приготовлением к ужину. Сам же базилевс молчалив, недвижим и не больше, как фигура песенной традиции.

Весь щит исполнен не только поэтической симметрии, но и эмоциональной симметрии. Гомер предпочитает идти от жизни, приукрашаемой искусством, к простой человеческой жизни. Здесь мир и война в городах, стада скота и пастухи, и пахари, и жатва, и сбор винограда, и танцы. Всюду царит дружный труд и веселье, где нет и следа тяжелой жизни. В других сценах картины природы, полные любви и мира, исполненные гармонии, которую, может быть, нарушает только танец. Но у Гомера нет симметрии формальной, и от него нельзя требовать механической гармонии. Танец дополняет органическое единство всех сцен щита, которые рисуют свет и тень жизни, но с полной победой света и радости. Мотив в начале щита — веселый и приятный, и в танце Гомер вновь к нему возвращается. В основе его молодость и ее радости. Это симфония жизненного восторга, начатая в мирном городе и законченная в танце. Даже критские элементы в танце только подчеркивают его жизнерадостность, столь любимую и культивируемую критянами.

Щит — это эпическая гипорхема<sup>1</sup>, вклинивающаяся в действие между двумя напряженными моментами поэмы. Когда Ахилл узнает о смерти Патрокла, то Антилох боится, как бы он не покончил с собой (XVIII, 32—34). Но когда Фетида приносит оружие сыну, он наполняется бешенством и глаза его загораются страшным огнем. Ахилл забывает на мгновение смерть друга (XIX, 23), как он забыл ее на мгновение, убив Гектора (XXII, 378—384). Все описание щита Ахилла — это вмешательство поэта, лирически противопоставляющего востороженную радость живого человека тому горю, от которого Ахилл молит о смерти и ненависти, желая для себя смерти после убийства Гектора. Описание щита — это лучший пример из Гомера на введение в объективное повествование чуждого материала, обогатившего этот рассказ эмоциональным эффектом (Бассетт, стр. 93—99).

**3. обстоятельная деловитость эпоса.** Эпический художник не просто объективен. В том объективном мире, который он изображает, он мог бы вести себя вполне свободно и капризно,

---

<sup>1</sup> Гипорхема (hyporchēma) — хоровая песнь с пантомимой в честь Аполлона.

немотивированно переходя с одного предмета на другой. Нет, эпический художник — совсем другое. Он очень деловито подходит к изображаемой им действительности.

Например, для изображаемого в «Илиаде» гнева Ахилла, да и для изображения всей Троянской войны, можно было и не перечислять всех тех кораблей, которые были посланы греческими городами под Трою. Но вот во II песне «Илиады» имеется т. н. «Каталог кораблей», т. е. перечисление кораблей, и оно занимает целых 300 стихотворных строк. Перед последним сражением Гефест изготавливает для Ахилла его новое оружие. Изображение одного щита Ахилла занимает в XVIII песни «Илиады» 132 стиха.

Эта деловитость и обстоятельность, конечно, была возможна только благодаря любовному вниканию во всякие мельчайшие подробности. И это, конечно, одна из самых существенных сторон эпического стиля, потому что отсутствие интереса ко внутренним переживаниям личности с необходимостью приводило к бесконечно внимательной и бесконечно обстоятельной фиксации всего внешнего, все равно, существенно оно было или несущественно.

**4. Живописность и пластика эпоса.** Это бесконечное любовное рассматривание внешних вещей приводило также и к тому, что в этих вещах всегда фиксировалось все яркое для ощущения и все острое и выразительное для обыкновенного чувственного восприятия.

а) Свет и солнце. Гомеровский мир полон света, и события в нем разыгрываются большей частью при ярком солнечном освещении. Солнце и его лучи — это истинная радость для гомеровского грека. Когда Зевс стал помогать троянцам и напустил мрак на поле сражения, то Аякс молится Зевсу, чтобы тот разогнал мрак, и если уж им предстоит умереть, то чтобы умерли они при свете дня (Ил., XVII, 644—647). Ахилл, конечно, сравнивается с солнцем (Ил., XXII, 134 сл.); головная повязка Геры тоже сравнивается с солнцем (Ил., XIV, 184 сл.); замечательные кони Реса тоже сравниваются с солнцем (Ил., X, 547). Ясно, что солнце и свет у Гомера — это какой-то универсальный критерий для жизни и красоты.

Часто это освещение дается в контрасте с элементами затмения. Гектор (Ил., XV, 604—610) сравнивается с лесным пожаром на горах; его глаза тоже светятся гневным огнем. Из рта у него клубится пена, над головой качается страшный, тоже сверкающий шлем, и сам Гектор летает по битве, как буря. От щита Ахилла тоже повсюду разносится дивный свет наподобие маяка для тех, кто погибает в волнах (Ил., XIX, 375—381). Пожары, вспышки молнии, блеск оружия — это обычные образы у Гомера.

б) Цвета и краски. Но не только все полно света у Гомера. Все полно также и красок. У «розоперстой» Зари —

«шафрановый» пеплос. У Афродиты — «золотое» одеяние. У Аполлона — «золотисто-светлые» волосы. У Деметры — «темно-синее» покрывало. У Латоны — «золотые» кудри. Ирида тоже — «златокрылая». Фетида — «среброногая». У Зевса — «темно-стальные» брови и такие же волосы у Посейдона. Пьют боги нектар «красного цвета».

Приведем еще пример, но не из гомеровских поэм, а из гомеровских гимнов, из которых многие восходят еще к гомеровской старине. В VII гомеровском гимне бог Дионис со своими «темно-стальными» или «темно-синими» глазами и с такими же волосами в «пурпурном» плаще, сидит среди «виноцветного» моря, на корабле. А корабли у Гомера и «черные» (Ил., I, 300), и с «темно-синим» носом (Ил., XXIII, 878), и «багряно-щекие» (Од., XI, 124), и «карминно-щекие» (Ил., II, 637), паруса — «белые» (Од., II, 425, XV, 291). Во всех таких образах, несомненно, сказывается еще детство человечества, поскольку дети, как известно, любят яркие краски, пестроту и блеск предметов. Также и гомеровские греки находили в окружающей их природе и жизни исключительно яркие, пестрые и блестящие краски.

в) Пластика. От этой живописности перейдем к пластике. И Гомер и греков вообще всегда хвалили за пластический характер создаваемых ими художественных образов. Однако эту пластику очень редко понимали специфически, а большею частью ее понимали слишком широко, расширяя ее до чего-то вообще красивого и вообще выразительного.

5. Периоды пластического мировосприятия у Гомера. Уже ближайший анализ обнаруживает, что у Гомера отнюдь не все пластично, как это думает большинство критиков. Проблема пластического у Гомера оказывается чрезвычайно сложной. Повидимому, и здесь, так же как и вообще у Гомера, мы должны находить отражение многовековой эволюции человеческого мышления и восприятия, начиная от полного неумения изобразить трехмерное пространство и кончая самой настоящей пластикой и скульптурой изображения.

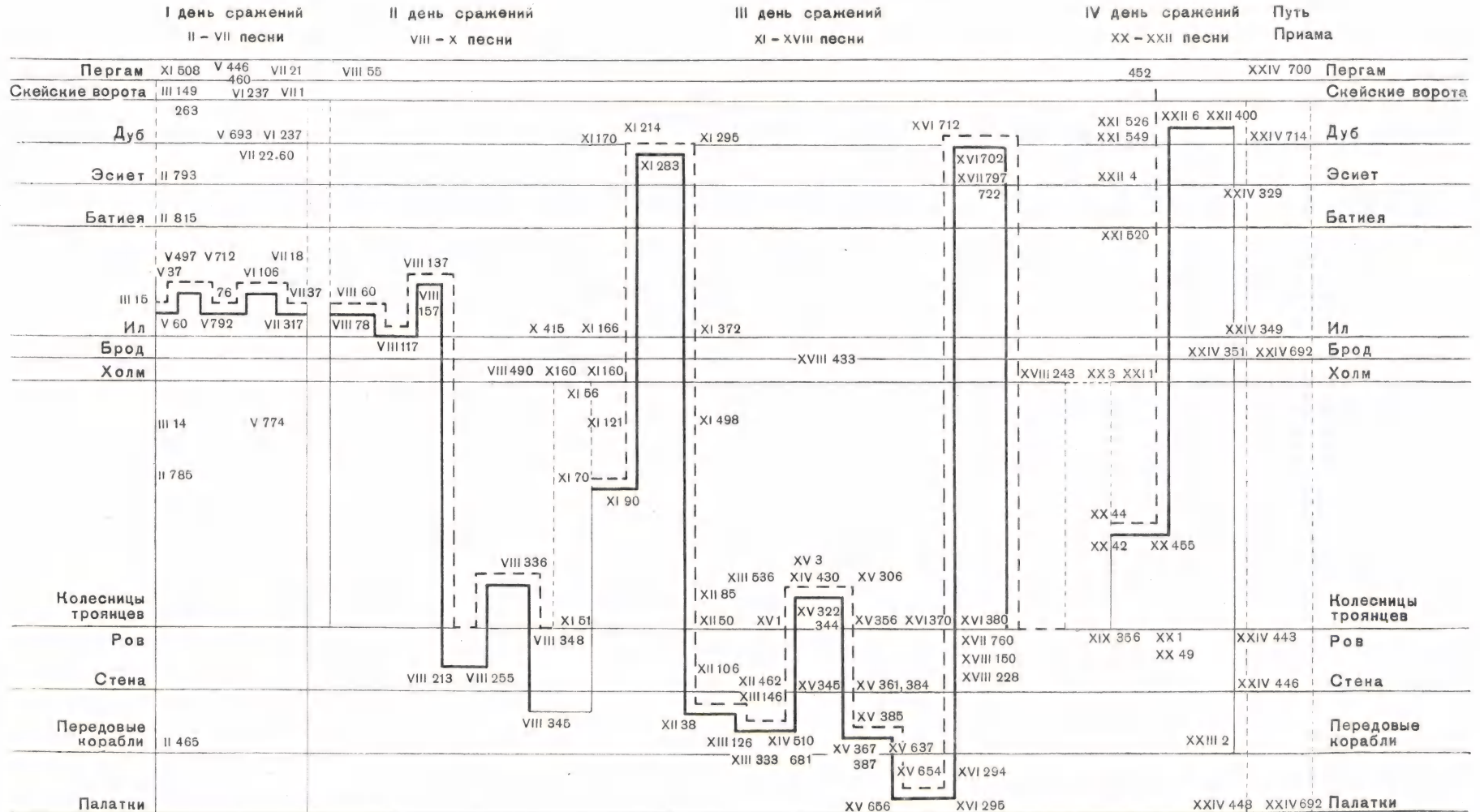
а) Закон хронологической несовместимости или закон плоскостного изображения. Если поставить вопрос о наиболее древнем способе подачи изображения у Гомера, то это будет, пожалуй, то, что Ф. Ф. Зелинский назвал законом хронологической несовместимости в своей статье «Закон хронологической несовместимости и композиция Илиады»<sup>1</sup>. Сам Зелинский из этого закона делает выводы только для композиции «Илиады». Однако, это может

---

<sup>1</sup> Напечатана в юбилейном сборнике в честь Ф. Е. Корша. Charistêria, М., 1897, стр. 103—121.



# ПЛАН СРАЖЕНИЙ В ИЛИАДЕ



--- троянцы

— греки



быть, имеет еще большее значение для анализа изображения времени и пространства у Гомера.

Изложим работу Зелинского, а потом сделаем из нее те выводы, которые сам он не делает, но которые, с нашей точки зрения, важны именно для изображения пространства и времени у Гомера.

Зелинский, используя некоторые намеки у Нича, Беккера и Зеека, выставляет следующий закон хронологической несовместимости, который является у него основным законом композиции «Илиады» (стр. 106): «У Гомера никогда рассказ не возвращается к точке своего отправления. Отсюда следует, что параллельные действия у Гомера изображаемы быть не могут; подобно рельефу древнейшему в противоположность к александрийскому, подобно рельефу готическому в противоположность к рельефу Гиберти и его последователей, поэтическая техника Гомера знает только простое, линейное, а не двойное, квадратное измерение». Этот закон, по Зелинскому, осуществляется у Гомера разными способами.

Первый и наиболее простой прием заключается в том, что после доведения какого-нибудь действия до стабильного состояния (Зелинский называет такое состояние «пребыванием») Гомер переходит к изображению нового действия, как бы забывая о прежнем действии, хотя оба эти действия совершаются параллельно и одновременно. В III песни «Илиады» после долгих переговоров ахейцы и троянцы решают заключить перемирие и для этого посылают гонца за Приамом. Действие переносится в Трою, где Приам и Елена смотрят со стены на ахейское войско. Проходит известное время, пока Приам явится из города на равнину. Что происходит в это время на равнине? Ничего неизвестно. Сказано только, что враги решили заключить перемирие; и дальше, таким образом, в течение, вероятно, довольно длительного времени, параллельно с которым происходят разговоры с Приамом в Трое, на равнине как будто ничего нет.

В той же самой песни после чудесного исчезновения Париса, во время его поединка с Менелаем ахейцы начинают разыскивать Париса, и розыски эти превращаются в «пребывание», о котором поэт совершенно забывает, так как действие тотчас же переносится опять в Трою, где Афродита устраивает свидание Париса и Елены. Это свидание тоже превращается в «пребывание», и поэт тоже о нем забывает, потому что действие переносится на Олимп, где происходит совет богов, приводящий к прекращению перемирия. Что же в это время происходило на равнине, где ахейцы разыскивали исчезнувшего Париса? Для ответа на этот вопрос мы должны были бы найти в данном месте «Илиады» изображение параллельных и одновременных событий, а это для Гомера невозможно.

Точно так же после совета богов в IV песни действие переносится в троянскую стоянку, где Афина побуждает Пандара нарушить перемирие. Другими словами, действие на Олимпе тоже превращается в «пребывание» в угоду изображения дальнейших событий на троянской равнине. Довольно метко Зелинский понимает подобного рода прием у Гомера как результат известного *horror vacui* («боязнь пустоты»), поскольку стабилизированное действие требует заполнения какими-нибудь другими событиями, прямо не относящимися к изображаемому действию.

Второй прием близок к первому. Из двух одновременных событий одно изображается подробно, как например прощание Гектора с Андромахой, а о другом событии, т. е. о вооружении Париса и о выходе его для встречи с братом, мы догадываемся из предыдущего изложения. В силу закона хронологической несовместимости оно тоже тут не изображается, а только мыслится по догадке.

Третий прием заключается в том, что одно из двух параллельных действий не только никак не изображается, но даже и совсем не упомина-



ется, так что об его конкретном содержании невозможно даже догадываться. Когда в III песни ахейцы разыскивают Париса и Менелай их ждет, то в IV песни 220 сл. вдруг говорится о наступлении троянцев на ахейцев. Очевидно, раз было заключено перемирие, то среди троянцев произошло нечто такое, что заставило их, вопреки перемирию, опять наступать. Правда, за это время перемирие уже было нарушено союзником троянцев Пандаром. Но почему же вдруг стали наступать все троянцы? Вероломному поступку Пандара, уже заранее можно сказать, едва ли мог сочувствовать благородный Гектор. Вероятно, в Трое в это время происходило какое-то обсуждение данного момента, принимались какие-то решения, отдавались какие-то распоряжения и т. д. и т. д. Ни о чем из этого в данной песни не сказано ни слова, и об этом даже догадаться невозможно.

Четвертый прием заключается в том, что поэт считает необходимым изобразить оба параллельных действия, но, в силу принятия им закона хронологической несовместимости, он изображает одно действие после другого с указанием именно на последовательность этих действий, хотя по смыслу и по всей ситуации они могли быть только одновременными. Так, после неблагоприятного для ахейцев окончания первого сражения в обоих лагерях ночью происходят совещания; Гектор предлагает троянцам остаться ночью на равнине и зажечь костры. Далее, в начале IX песни происходит совещание и среди ахейцев тою же ночью; и в стихе 76 Нестор говорит о троянских кострах, как будто бы ахейское совещание происходило уже после троянского. На самом же деле они были одновременно.

Точно так же после своего пробуждения на Иде Зевс находит на поле сражения не то, чего он хотел, и одновременно посылает Ириду к Посейдону с приказанием оставить сражение и Аполлона к Гектору с приказанием наступать. Тем не менее, несмотря на то, что выполнение обоих этих приказаний в XV песни 56—59 мыслится совершаемым одновременно, путешествия Аполлона к Гектору в стихе 220 сл. изображается уже после разговора Ириды с Посейдоном и после исполнения этим последним приказания Зевса.

Наконец, пятый способ применения закона хронологической несовместимости касается двух параллельных действий, но не кратковременных (для этого был достаточен четвертый прием), а длительных. В этих случаях Гомер указывает на долгий промежуток времени, протекающий между данными событиями. Когда в I песни Одиссей отвозит Хрисиду к ее отцу, то в это самое время должно было происходить путешествие Фетиды на Олимп с просьбой к Зевсу об удовлетворении Ахилла. Но Гомер расценивал эти два параллельных действия как очень важные; и потому он их изложил не только как разновременные, но еще и как разделенные большим промежутком времени, поскольку боги, оказывается, отправились к эфиопам на целых 12 дней, и только по истечении этого срока Фетида направляется на Олимп и говорит с Зевсом.

Точно так же и в XXIV песни тем же самым промежутком в 12 дней (ст. 31) разорваны два важных для поэта события — осквернение труп Гектора и выкуп Гектора его отцом. Когда после погребения Патрокла Ахилл проводит мучительную ночь и неоднократно оскверняет труп Гектора, то тут бы и явиться Приаму к Ахиллу с просьбой о выкупе. Но Приам не появляется у Ахилла еще 9 дней, в течение которых продолжается надругательство Ахилла над Гектором при полном бездействии и троянцев и ахейцев.

Изложенный в таком виде у Зелинского закон хронологической несовместимости, конечно, очень важен для суждения о композиции «Илиады». Зелинский вполне прав в том отношении, что любители расчленять «Илиаду» на множество отдельных произведений уже не смогут больше ссылаться на те противоречия, которые возникают в связи с игнорированием ука-

занных приемов у Гомера. Но мы сейчас не будем говорить о композиции «Илиады». Гораздо более поразительно то, что Гомер, как оказывается, почти не способен изображать событие так, чтобы оно было видно сразу со всех сторон. Если в данный промежуток времени происходит несколько событий, то все эти события изображаются у Гомера совершенно независимо одно от другого, так, как будто бы они происходят совершенно в разное время. Можно сказать еще и так. Если нужно изобразить какой-нибудь предмет, например дом, то поэт сначала изображает одну сторону этого дома, а потом другие его стороны, независимо одна от другой, как будто бы это был не один и тот же дом, а четыре разных дома.

Что означает такого рода восприятие предмета? Что значит эта неспособность изобразить предмет в целом и что значит это стремление изображать его отдельные стороны независимо одна от другой? Это значит, что у Гомера при таком способе изображения предметов отсутствует способность восприятия трехмерного пространства, отсутствует способность восприятия рельефа. Перед нами не рельефное, но пока только плоскостное восприятие предметов.

Допущение трехмерности и рельефа происходит у читателя и слушателя Гомера как бы само собой, в виде необходимой догадки и совершенно без всякого специального изображения. Такой способ восприятия пространства, конечно, пока еще примитивен и очень мало говорит о какой-нибудь пластичности изображения. Тут еще нет пластики, хотя это нисколько не мешает Гомеру пользоваться пластическими методами в другом смысле и в других отношениях.

б) Геометрический стиль. Этот термин «геометрический стиль» в отношении Гомера употребляется очень часто. Тем не менее весьма трудно найти его разъяснение по существу с приведением материала из самого Гомера. Однако это для нас чрезвычайно важно, потому что, наметивши выше основы плоскостного восприятия у Гомера, необходимо, конечно, указать, чем же именно заполняется изображаемая плоскость. Имеется работа Штелина о геометрическом стиле «Илиады» Гомера<sup>1</sup>, которая пытается конкретно указать элементы этого стиля.

С точки зрения этого автора, Зелинский совершенно правильно установил плоскостной или линейный способ изображения у Гомера. Аналитики были неправы, когда расчлняли «Илиаду» на отдельные разрозненные части без учета этих геометрических приемов Гомера. Подобного рода приемы вовсе не являются недостатком «Илиады» и вовсе не свидетельствуют о составлении ее из разрозненных кусков. Это внутренний и вполне органический художественный стиль Гомера, аналогичный тому

<sup>1</sup> Fr. Stählin, Der geometrische Stil in der Ilias, Philologus. Bd. 78, (N. F. Bd. 32), 280 сл.



геометрическому стилю в изобразительном искусстве, который существовал в Греции в период возникновения гомеровских поэм. Это не значит, что Гомер сознательно вычерчивал в своих художественных образах эти треугольники, квадраты или ромбы. Для него это было вполне естественным и безотчетным восприятием жизни.

Гомер здесь, конечно, отдавался чисто жизненному восприятию действительности, которое было ему органически свойственно.

Ф. Штелин изображает схематически ход боев в «Илиаде» и этим доказывает линейный стиль описания боев у Гомера. На противоположных концах чертежа Штелин отмечает лагерь греков и места, связанные с троянской стороной. В центре между ними лежит равнина. Тонкими сплошными линиями изображается по вертикали движение войск греков и тонкими прерывистыми — движение троянцев. Жирные сплошные и прерывистые линии слева направо на чертеже указывают у него движение самих боев во времени. Весь чертеж поделен по вертикали на четыре дня боев: I день (II—VII песни), II—(VIII—X п.), III—(XI—XVIII п.), IV—(XX—XXII п.).

В первый день боев ахейцы пересекают равнину (II, 465, 785, III, 14), а троянцы укрепляются у кургана Батнеи (II, 815, III, 2, 15). Битва начинается поединком Менелая и Париса, а затем договор о перемирии нарушен стрелой Пандара. Ахейцы достигают передовых троянских постов (IV, 505), троянцы отступают (V, 37, 93), а Диомед в V песни совершает свои подвиги, в то время как троянцы с помощью Ареса начинают наступать, а затем вновь отступают. Попеременный успех греков и троянцев, не указывающий на решительный перевес тех или других, передан на чертеже линией, напоминающей меандр<sup>1</sup> и выражающей симметричность и параллелизм действия обоих войск.

Второй день боев, по Штелину, уже не характеризуется таким равновесием, как первый. Здесь начинает действовать обещание Зевса покарать ахейцев за обиду, нанесенную Ахиллу. Ахейцы после незавершенного боя (VIII, 78) бегут; и только Диомед с Нестором пытаются противостоять троянцам, но молния Зевса обращает их в бегство (VIII, 157), и ахейцы отступают в пространство между рвом и стеной (VIII, 213). Диомед, получая поддержку от Тевкра, стремится вырваться за ров (VIII, 255); но после их ранения ахейцы бегут вновь и находятся уже за стеной, ближе к кораблям (VIII, 345). Ночь мешает троянцам перейти через ров и овладеть стеной (VIII, 348), и они, вернувшись назад, устанавливают свои сторожевые посты на холме, последнем перед ахейским рвом (VIII, 490). Схематическое изображение второго боя уже намечает в ясной форме то, что будет характеризовать целиком весь третий день. Ритмически чередуется бегство ахейцев и их попытки прорваться к Трое, причем все больше и больше увеличивается пространство, потерянное ими, и все глубже отходят они к своему лагерю и кораблям. На схеме Штелина, таким образом, появляется глубокий клин в сторону ахейского лагеря.

Третий день боя по месту действия разделен на 5 частей: бой на равнине (XI), у стены (XII), между стеной и кораблями (XIII), у самых кораблей (XIV—XVI) и вновь господство ахейцев над равниной.

Именно в XI песни (90) войска противника встречаются между указанным выше холмом и ближайшими к нему ахейскими кораблями. Ахейцы, во главе с Агамемноном, прорывают ряды троянцев, которые бегут к могиле Ила и скейским воротам (166—168), но оказывают вновь сопротивление (214 сл.). Агамемнон ранен (283) и ахейцы бегут (311). Диомед и Одиссей

<sup>1</sup> В архитектуре — украшения в виде изогнутых линий с повторяющимся рисунком.



прикрывают отступление, но Парис ранит Диомеда. Не выдерживают и Аякс с Одиссеем. Ахейцы, таким образом, оказываются у кораблей (XII, 38). Далее события разворачиваются в пределах рва, стены и кораблей ахейцев, когда троянцы захватывают стену (XII, 462) и сражаются у самых кораблей (XIII, 126). Однако под натиском Аякса троянцы отесняются через ров (XV, 1—3). С помощью Аполлона троянцы снова идут на штурм, осаждая корабли (XV, 385, 387 сл.). Более того, ахейцы отступают до самых палаток, и Гектор поджигает один из кораблей (XVI, 122). Вслед за этим вступает в бой Патрокл и гонит троянцев обратно через ров (XVI, 370), убивает на равнине Сарпедона и сам падает мертвым у стен города (XVI, 822). После сражения за его тело ахейцы бегут назад к стене (XVIII, 228). Здесь на чертеже Штелина ясно вырисовывается неровный ритм боя. Сначала натиск ахейцев, затем глубокий клин в сторону их лагеря, далее, битва с переменным успехом у стены, рва и кораблей и, наконец, глубокий клин в сторону Трои — прорыв Патрокла, заверченный опять-таки отступлением ахейцев к своему лагерю. Ахейцы делают четыре большие вылазки вплоть до самого города. Следуют друг за другом вылазки Диомеда и Тевкра (VIII), подвиги Агамемнона (XI), помощь Посейдона (XIV), подвиги Патрокла (XVI), т. е. ритм этот можно изобразить как чередование  $a b a b$ . Если обозначить цифрами места боев (равнина — 1, ров — 2, стена — 3, пространство между стеной и кораблями — 4, передний корабль — 5, палатки — 6), то окажется, что каждый раз возрастает натиск троянцев по закону арифметической прогрессии. Ахейцы теряют равнину (VIII, 213)=1, в VIII песни 345 переходят за ров=1+2, в XIII, 126 теряют стену=1+2+3, в XV, 387 теряют пространство между стеной и кораблями=1+2+3+4 и, наконец, в XV песни 658 передний корабль=1+2+3+4+5. С каждым разом усиливается ритм наступления троянцев на ахейцев, когда каждый последующий момент этой ритмической линии перевешивает предыдущий. Схематически это уже не одна линия, но ступенчатая глубокая лестница, из которой ахейцы теряют пять ступеней и едва удерживаются на шестой. Здесь нет места симметрии и равновесию боев первого дня.

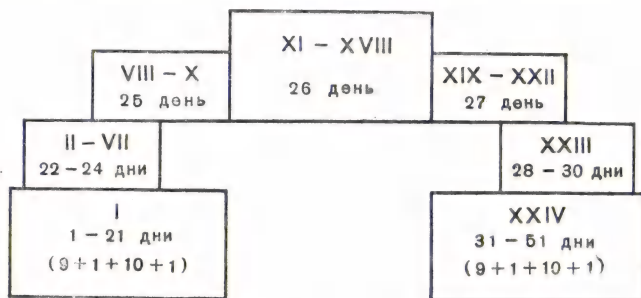
Четвертый день боя снова углубляет клин в сторону троянцев, это начинается военные действия Ахилл, а троянцы снова занимают свои исходные рубежи и теряют Гектора (XXII).

Таким образом, бои, начиная с VIII и кончая XVIII песнью, можно изобразить правильной геометрической фигурой с непрерывной линией, расчлененной в свою очередь в первый день боев на меандр, а во второй и третий — на ступени в виде лестницы. Углы и повороты фигуры во 2 и 3-й день боев совпадают с линиями и точками расчленения всей местности. Вся же эта фигура чрезвычайно гармонична и симметрична по ритму движения и даже внешне напоминает собою мощные колонны, на которых держится все здание «Илиады». Таким образом, геометрический стиль развития военных действий налицо.

Другим примером геометрического стиля «Илиады» является, по Штелину, изображение гнева Ахилла из-за Бризиды и из-за Патрокла. Первый гнев имеет ничтожную причину, увод Бризиды и огромные последствия, а именно все военные действия в песнях II—XVII. Второй гнев Ахилла, наоборот, вызван очень глубокой причиной, именно гибелью Патрокла, а последствия его, как говорит Штелин, умеренные. Получается хиастическое построение «Илиады»: малая причина и огромные последствия, а затем — большая причина и умеренные последствия. Здесь, действительно, вслед за Штелином можно находить нечто геометрическое. Только вызывает некоторое сомнение трактовка последствий второго гнева как умеренных. Тут ведь разыгрывается битва богов, сражение Ахилла со Скамандром, бесчисленные трупы троянцев на равнине и, наконец, убийство Гектора. Правда, военных действий в песнях II—XVII гораздо больше.

Наконец, Штелин пытается провести метод геометрического стиля и на распределении «Илиады» по дням. Однако,

надо сказать, что его изложение страдает здесь целым рядом натяжек и не везде соответствует тексту поэмы. Кроме того, он насчитывает в «Илиаде» не 51 день, как мы, а 50 дней, что тоже не оправдывается материалом поэмы. Ввиду этого мы позволим себе дать свою собственную схему разделения поэмы по дням и предложить свой собственный чертеж, гораздо более простой и понятный, позволяющий воспринять геометризм «Илиады» гораздо более конкретно и ощутительно.



Структура «Илиады» по дням.

Исходя из того факта, что в «Илиаде» наиболее нагруженным днем является 26-й день, т. е. песни XI—XVIII, занятые третьим боем (если вторым боем считать бой в VIII песни), этот 26-й день мы и ставим в центре всего и около него ориентируем все прочие дни.

Именно к 26-му дню примыкает 25-й день, занимающий VIII—X песни, когда происходит второй бой, завершающийся ночным посольством к Ахиллу. После 26-го дня — тоже ночное путешествие Фетиды к Гефесту за оружием для Ахилла и четвертый бой с предварительным примирением Ахилла и Агамемнона. Перед 26-м днем Ахилл отказывается от примирения, а после 26-го дня он примиряется с Агамемноном.

Далее, 25-му дню предшествуют бои и поединки песен II — VII, т. е. дни 22—24-й. А после 27-го дня следуют состязания в честь Патрокла, то есть тоже своего рода поединки, занимающие дни 28—30-й.

Наконец, мы переходим к самому началу «Илиады» и сопоставляем это начало с ее концом, т. е. песни I и XXIV. В I песни мы имеем 9 дней моровой язвы, 1 день народного собрания и ссоры царей, 10 цельных дней отсутствия богов (что составляет собственно 12 дней, если принять во внимание, что боги отправились к эфиопам накануне этого дня ссоры царей и прибыли обратно на Олимп по истечении этих дней) и 1 день заключительный (Фетида на Олимпе). Та же самая числовая по-

следовательность дней имеет место и в XXIV песни: 9 дней надругательства Ахилла над Гектором (причем тут — бедствие, и в I песни эти дни — тоже бедствие), 1 день — собрание богов в связи с поведением Ахилла, 10 дней — приготовление к погребению Гектора и 1 день — похороны Гектора. Таким образом, I песнь занимает 12 дней, из которых 10 дней — отсутствие действия (боги у эфиопов); и в XXIV песни — тоже 12 дней, из которых 10 дней тоже не двигают действия вперед (плач по Гектору, рубка леса для его сожжения и сожжение). Вся эта схема распределения дней в «Илиаде» отличается чисто геометрическим характером. Почему здесь надо говорить именно о геометризме? Геометрические фигуры даются независимо от их наполнения каким-нибудь материалом. И дни «Илиады» можно распределить прежде всего хронологически и они находятся только в слабой зависимости от наполняющего их действия. Так, в центре всего помещается у нас 26-й день, наполненный огромным количеством событий (XI по XVIII песни). В то же самое время дни 22—24-й занимают 6 песен (от II до VII). А соответствующие ему дни 28—30-й занимают только одну XXIII песнь. Это и есть геометризм, т. е. распределение фигур независимо от их наполнения.

Такому же геометрическому распределению подчиняются и дни, описываемые в «Одиссее».

Геометрический стиль гомеровских поэм привлекал к себе многих исследователей и после Штелина. Так, в 1922 г. Дж. Т. Шеппард в статье «Модель Илиады» предложил анализ содержания поэмы, исходя из его моральной проблемы, основанной на score царей. У него получилось тройное деление «Илиады» на главные темы: 1) увод Бризеиды и неудача посольства, 2) согласие Ахилла на вмешательство Патрокла и его смерть, 3) месть Ахилла, смерть Гектора и выкуп тела Приамом, связанные эпизодами побочного характера. Следуя Шеппарду, Дж. Л. Майрс попытался прежде всего наметить в статье «Последняя книга «Илиады»»<sup>1</sup> соответствие греческому геометрическому стилю.

A B C			D E D			F	D E D			C B A
Олимп. Афина	Зевс к Иде	Колесницы	Громы Зевса	Сражение	Громы Зевса	Гера и Посейдон	Громы Зевса	Сражение	Громы Зевса	Колесницы
						Мольбы Агамемнона				Зевс с Иды
										Олимп. Гера

<sup>1</sup> Дж. Майрс, указывая на связь гомеровского эпоса с геометрическим стилем, дает анализ некоторых эпизодов «Илиады», подтверждающих его мнение об их «билатеральной» симметрии в построении. The last Book of the Iliad. Journ. Hell. Stud., LII, 1932, 265—296.

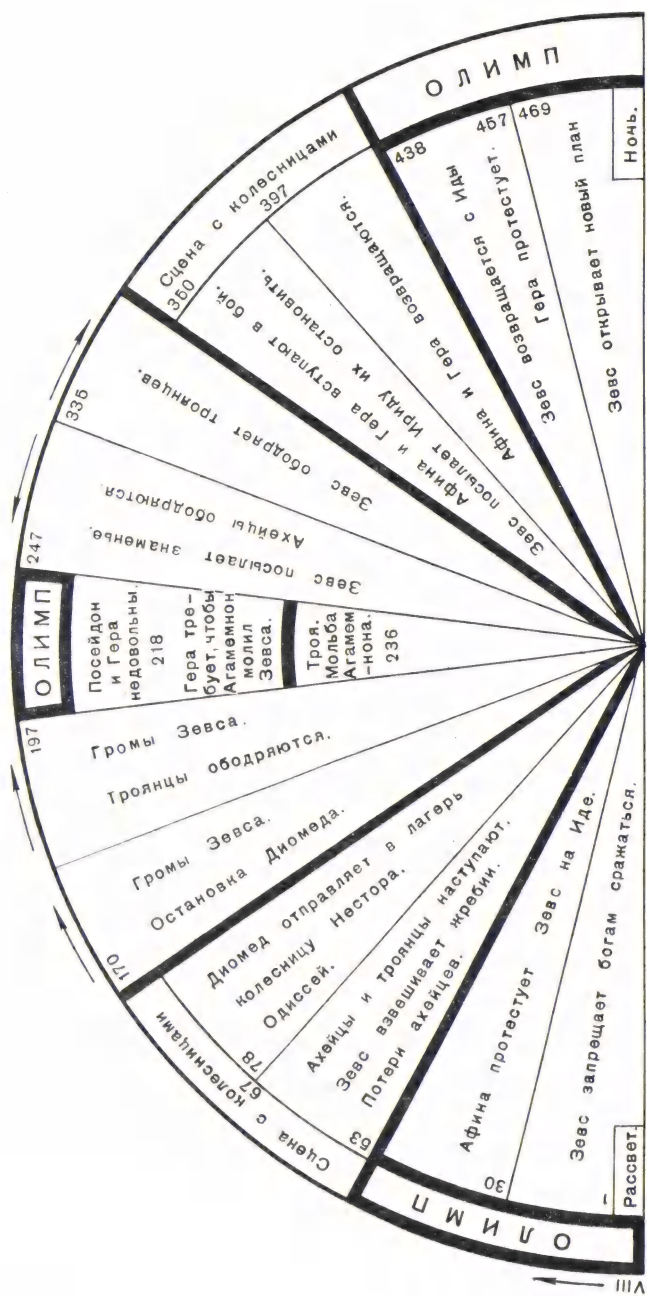


Здесь, как мы видим, начало и конец сцены происходят на Олимпе (VIII, 1—27, 485—488). Далее (41—71), Зевс отправляется на Иду и возвращается оттуда (438—444). После краткого введения (53—67) начинается сражение (78—131), включающее главный эпизод с колесницей Нестора (80—131) и с Диомедом и Одиссеем. Здесь содержится тройная композиция. В дальнейшем эта тройственность повторяется: поражение ахейцев (68—78), вмешательство Геры и Афины из-за посланной Зевсом Ириды (350—437) и снова поражение ахейцев (397—426). Таким образом, друг другу соответствуют две тройные композиции: Гера — Афина — Ирида и Нестор — Диомед — Одиссей. Между ними помещается главная битва, разделенная четырьмя знаменьями Зевса (132, 170, 245, 335) на пять сцен. В центре же всего действия Гера и Посейдон и молитва Агамемнона (198—244). Такое построение соответствует одной из геометрических родосских ваз Британского музея, рисунок которой приводит Майрс на странице 273.

Майрс анализирует с точки зрения симметричного построения также XIV песнь, гораздо более сложно разработанную и тоже своим чередованием статичных и подвижных элементов напоминающую родосскую вазу. К XIV песни Майрс, как и александрийцы, присоединяет первые 389 стихов из XV песни. Рамкой всему эпизоду служит новое появление Нестора, с которого начинается XIV и кончается XV песнь 367. Внутри этой рамки распределено пять главных сцен. II и IV сцены — это две половины одного целого: Зевс засыпает и Зевс пробуждается, а в III сцене он спит. Построение II и IV сцен симметрично, хотя действия в них противоположны. В каждой есть последовательность трехфигурной группы, двухфигурной и диалога между Зевсом и Герой. В III сцене пока спит Зевс перевес на стороне Аякса, которому помогает Посейдон против Гектора. Но Зевс неожиданно пробуждается. В этой центральной III сцене Посейдон и Гектор — две боковые фигуры триптиха, как и сцены I и V, являются крыльями всего триптиха XIV песни. В каждой из этих боковых сцен есть свое внутреннее равновесие. Каждый герой поддерживается божеством: Агамемнон Посейдоном в I сцене, Гектор Аполлоном в V. Интересен и взаимный обмен действующих лиц в III сцене: Аяксу помогает бог из I сцены, а его враг — герой, который действует в V сцене, где ему самому помогает другой бог. Теперь понятно, почему Агамемнон не является центральной фигурой III сцены XIV песни. Он в центре VIII песни, а здесь равновесие двух фигур — Аякса и Гектора. VIII же песнь, если брать «Илиаду» целиком, симметрична и противоположна XIV. В VIII песни боковые сцены и центральная с Герой и Посейдоном происходят на Олимпе, а остальные пять сцен — на земле. В XIV песни боковые сцены на земле (I песнь — на ахейской стороне, V — на троянской), а центральная — на горе Иде. Но последняя дает возможность развернуть боевые действия Аякса. Если сопоставить боковые крылья триптиха I и V сцены, то получим такое соотношение: A|B C D B E B|F| и J K L M L K J|A, т. е. количество элементов в них одно и то же.

В I сцене между действиями Нестора и появлением Посейдона — диалог из 7 речей, раскрывающий характеры Нестора, Одиссея, Диомеда, а также эпизод с Агамемноном. В V сцене Аполлон поднимает Гектора, Гектор вступает в бой, ахейцы отступают, Фоант советует идти к кораблям, наступление троянцев, Гектор у стены и разрушение стены Аполлоном. Все кончается мольбой Нестора и громами Зевса (XV, 377), как и в VIII песни после мольбы Агамемнона (389).

Майрс дает интересные диаграммы построения «Прерванной битвы» (VIII п.) и «Обольщения Зевса» (XIV и часть XV п.), в которых подчеркивается симметричность и ритмичность построения. См. стр. 137 и 139.



VII 421 - 482 . Постройка стены

Лагерь троянцев - VIII 489 - 565

«Неоконченная битва» (VII—VIII песни). Сравнительные диаграммы.

Майрс также представляет в виде диаграммы всю «Илиаду» целиком.

Эта диаграмма представляет собой окружность наподобие часового циферблата. Там, где на циферблате стоит «шесть часов», помещены начало и конец «Илиады», «Посольство» расположено у цифры 12 на противоположном конце. Остальные эпизоды располагаются постепенно по ходу стрелки и в определенном соответствии. Так, Эней в V песни помещен около «9 часов», а вторичное его появление в XX песни около «3 часов». Замечено также, что действие между «полднем» и «3 часами» более подвижно, чем между «6» и «9», и еще больше, чем между «9» и «полднем». Песни XII и XIII названы, но в них действие происходит около «часа дня» и не имеет никакого соответствия с «11» часами, указанными в системе Майрса. Поединки между героями тоже построены по контрасту и расположены симметрично между началом и концом «Илиады». Назовем сначала такие пары, как: Менелай и Парис (III), Ахилл и Гектор (XXII). Поединки происходят на фоне городских стен, с которых смотрят троянцы (III, 121—244; XXII, 405—515), Елена и Андромаха. Далее — Диомед и Эней (V), Ахилл и Эней (XX). В обоих случаях Эней спасает бегство, и после поединка начинается битва героя с богами (Диомед против Ареса и Афродиты, Ахилл против Скамандра). Наконец, в поединке встречаются: Гектор и Аякс (VII), Гектор и Патрокл (XVI). После каждого поединка — погребение мертвых. «Патроклия» (XVI) и «Обольщение Зевса» (XIV) представляют собою триптихи.

Симметричны также мотивы оружия, вооружения, потери оружия (XVI—XIX). Так, обмениваются оружием Главк и Диомед (VI), и этому соответствует выделка оружия в XVIII песни. Соответствуют друг другу сцены Ахилла с Фетидой и Гектора с троянскими женщинами и Андромахой. Наблюдается соответствие между группами песен VI—VII и XVI—XVIII. «Патроклия» тоже построена по плану триптиха. В центре встреча Патрокла с Аполлоном, по бокам поединок Патрокла с Сарпедоном и Гектором. Но в VII песни поединок Гектора и Аякса заканчивается дружеским обменом оружия между Диомедом и ликийцем Главком, а в XVI песни Патрокл убивает ликийца Сарпедона. Дружеская встреча Диомеда и Главка имеет соответствие в примирении Ахилла и Агамемнона (XIX). О симметричности VIII и XIV песен Майрс уже говорил выше. Конец VIII песни — ночной дозор троянцев — находит соответствие в ночном дозоре ахейцев (X песнь), центральным эпизодом которой является «Долония». Сама «Долония» только и возможна при ночном дозоре троянцев в VIII песни. То, что «Долония» непосредственно не предшествует равновесной композиции, центральной частью которой является «Обольщение Зевса», — аномалия, которая разрушает структурную симметрию, если не найти для этого разумного объяснения. Песнь X уравнивает конец VIII песни в том симметричном построении, где IX песнь является центром. Центром всей «Илиады» Майрс считает IX песнь «Посольство», по бокам которого стоят «Неоконченная битва» (VIII) и «Обольщение Зевса» (XIV).

Мешают этой симметричности песни XI, XII, XIII, выходящие за пределы структуры «Илиады». «Посольство» является, по мнению Майрса, центром «Илиады», даже если распределить все ее действие по дням (1—9—1—12—3 Посольство —3—12—1—9—1), четыре первых промежутка занимают I песнь, а четыре последних (в обратном порядке) заполняет XXIV песнь. Остальные 7 дней (—3—Посольство—3—) разделяются шестью ночами на три пары: одна пара включает посольство, вторая — погребение мертвых (VII), третья — погребение Патрокла (XXII). Законченность и стройность композиции «Илиады» здесь налицо.

Майрс дает также сравнительные диаграммы I и XXIV песни, основываясь на анализе Шеппарда в его книге «The Pattern of the Iliad», Lond., 1922, где тот говорит о знакомстве Гомера в I песни с техникой симметричного построения, равновесия и с триптихами. Майрс намечает соответствие между I и XXIV песнями. В конце I песни и в начале XXIV — сцены на Олимпе





с тремя божествами: Зевсом, Герой и Гефестом в I песни, Аполлоном, Герой и Зевсом в XXIV. В обеих есть посещение Фетидой Зевса, а также ее встреча с Ахиллом. Уводу Брисеиды в I песни нет формального соответствия в XXIV, но зато есть некоторые намеки на возвращение Брисеиды (130, 676). В первой половине XXIV есть соответствие первой половине I песни — *peḗdis* (гнев) и *lysis* (разрешение), а также симметричные паузы в девять дней. По принципу триптихов построены погребение Гектора и мольбы Хриса. Непогребенным жертвам гнева Аполлона (I, 3—5) соответствует погребение Гектора после прекращения гнева Ахилла.

Нельзя, таким образом, считать, что был какой-то большой промежуток в развитии техники «Илиады» от I до XXIV песни. Цельность структуры «Илиады» особенно заметна на VIII и XIV песнях. Тот же принцип построения Майрс находит и в «Одиссее» в своей статье «Модель Одиссея»<sup>1</sup>, хотя там, по его мнению, структура более строгая, мастерство более тонкое, сюжет более разнообразный. Черты эпической композиции очень ценятся в древности (об этом см. у Аристотеля *Poet.* 1459 а 20) и, по Майрсу, легли в основу строения трагедии и великих произведений изобразительного искусства (ларец Кипсела, фронтоны храмов в Эгине, Олимпии и Парфеноне).

В основе этой эпической композиции лежит система триптиха на фронтонах храмов с боковыми группами, дополняющими и делающими более выразительной центральную группу. Майрс считает, что «Одиссея», как и «Илиада», построена по этому принципу. «Одиссея» объединяет различные истории о возвращении героя домой после Троянской войны. История Телемаха, разыскивающего своего отца, обрамляет возвращение Нестора, Агамемнона, Менелая с намеком на гибель Аякса и других героев. «Одиссея» начинается и кончается на Олимпе. Афина является покровительницей Одиссея, его жены и сына. Путешествию Телемаха предшествует и за ним следуют сцены бесчинств женихов на Итаке.

Майрс подробно, стих за стихом, изучает структуру «Одиссея», разбитую им на пять частей (Пролог — I—V, Феакия — VI—VIII, путешествия Одиссея — IX—XII, возвращение Одиссея на Итаку и встреча с Телемахом — XIII—XVI, месть Одиссея — XVII—XXIV), и затем суммирует все свои расчеты в специальной таблице.

В качестве примера этого тройного деления можно привести структуры песен I—V: А — пролог на Олимпе и решение вернуть Одиссея домой, В — события на Итаке, С — пребывание Телемаха в Пилосе. Всем этим сценам соответствуют — мы бы сказали, в порядке обратного отражения — С — пребывание Телемаха в Спарте, В — события на Итаке, А — совет богов на Олимпе и отъезд Одиссея с острова нимфы Калипсо.

Песни с VI по VIII тоже имеют тройное деление: встреча Одиссея с Навсикаей, прибытие во дворец и, наконец, игры, танцы и подарки Одиссею. Песни IX—XII распадаются на следующий триптих: Киклоны — Лотофаги — Киклоп; Эол — Лестригоны — Кирка; Киммерия — Сирены — стада Гелиоса. Здесь каждая часть триптиха тоже в свою очередь имеет тройное деление. Песни XIII—XVI — прибытие Одиссея на Итаку — приют у Евмея — возвращение Телемаха. Очень сложно деление в песнях XXII—XXIV. Там в центре всего находится испытание в стрельбе из лука (XIX, 509 — XX, 119), а по бокам — с одной стороны, А — Пенелопа принимает Телемаха и Феоклимен, В — Пенелопа принимает Одиссея, С — принимает дары женихов, D — принимает Одиссея, а с другой стороны, — опять по принципу обратного отражения, D — сцена с Телемахом, Евриклеей и Филотием, С — Пенелопа предлагает стрелять из лука, В — допускает просьбу Одиссея, А — узнает Одиссея после истребления женихов.

Каждая мельчайшая сцена, каждый обмен речами построены, как считает Майрс, по принципу триптихов. На основании аналогии геометрического построения «Одиссея» с геометрическим стилем, бытовавшим в греческом искусстве в X—VIII вв. и даже зашедшим в V в. до н. э., Майрс делает вы-

<sup>1</sup> I. L. Mayres. The Pattern of the Odyssey. Там же, LXXII, 1952, 1—12 стр.

вод о хронологии создания «Одиссеи», продвигая ее к VIII в., в противовес Р. Карпентеру и Э. Миро, приблизивших ее к VI в. до н. э. на основе исторических и археологических данных. Правильная ритмичность в композиции «Одиссеи» придает ее стилю, по мнению Майрса, особенное очарование.

По поводу изложенной работы Майрса можно сделать следующие замечания. Во-первых, Майрс совершенно правильно считает геометрический стиль принадлежностью эпоса, но не указывает для этого никаких стилистических оснований. Тем не менее здесь связь не только хронологическая, но и связь по существу, поскольку оба стиля возникают из древнейшего антипсихологизма, избегая внутренней характеристики фигур и отличаясь тенденцией к обрисовке самих фигур.

Во-вторых, Майрс, насколько можно заметить, не обращает внимания на то, что два флигеля триптиха часто расположены в обратном порядке. С точки зрения анализа стиля было бы очень важно учитывать разницу между прямым и обратным отражением в отдельных композициях, т. к. из этого получается разная фигурность в композиции.

В-третьих, хронологические выводы Майрса не могут не вызывать сомнений. Совершенно не обязательно, чтобы расцвет геометрического стиля в изобразительном искусстве точно совпадал с таким же расцветом в области словесного творчества, хотя в иных случаях это совпадение и наблюдается. Ведь сам же Майрс утверждает, что еще в V в. до н. э. необходимо находить в литературе весьма ощутимые отголоски былого геометрического стиля. Об Эсхиле в этом смысле имеется работа самого же Майрса (Proc. Brit. Acad. XXXV). Подобного рода анализ проводит Майрс относительно щита Геракла в известном «Щите» Гесиода (Journ. Hell. Stud. LXI, 17—38), равно как и в отношении известного щита Ахилла в «Илиаде» (в работе «Who were the Greeks?», 1930, стр. 517—523). Почему же вдруг «Одиссею» мы должны относить к X—VIII вв. до н. э.? Она могла быть такой же поздней, как и щит Геракла и как творения Эсхила. И если мы ее не относим к V в. до н. э., то вовсе не на основании соображения о геометрическом стиле (см. ниже о работе Шефольда).

Наконец, в-четвертых, далеко не все тройные деления Майрса производят одинаково убедительное впечатление. Если подвергнуть подробному анализу приводимые им данные, то в некоторых местах триптих, пожалуй, не выдержит критики. Т. к. в конце своей работы Майрс дает огромную таблицу своих тройных делений, то читателю будет интересно и весьма нетрудно самому проверить все эти деления по тексту Гомера, что мы рекомендуем сделать. Нам кажется, что после работы Майрса принцип композиционного триптиха «Одиссеи» можно считать, вообще говоря, вполне доказанным. Что же касается деталей, то анализировать их здесь мы не имеем возможности, но они, несомненно, нуждаются в проверке и уточнении.



Дж. Майрс изучает структуру «Илиады» также в статье «Структура «Илиады», иллюстрированная речами»<sup>1</sup>.

Эта работа как бы является продолжением анализа, данного «Одиссее» в LXXII кн. того же журнала.

Речей в «Илиаде», как наблюдает Майрс, больше 670, а в «Одиссее» — 629+8 из песни Демодока, однако распределение их по песням довольно близкое.

		Ил.	Од.
Песни с 15 речами или меньше		1	2
— „ — 20 — „ —		4	4
— „ — 25 — „ —		4	5
— „ — 30 — „ —		7	5
— „ — 35 — „ —		3	5
— „ — 40 — „ —		3	2
— „ — 41 или больше		2	1

Самое большое число речей — 50 в XVII песни «Одиссеи» и 45 в XXIV песни «Илиады». Как и в «Одиссее», в «Илиаде» более чем 20 эпизодов лишены речей. Кроме самих речей, встречаются отдельные слова, указывающие на то, что речь была произнесена: например, Ил., IV, 515 (Афина «возбуждала ахейцев»), V, 899 (Зевс приказал), X, 139 (Нестор разбудил, закричавши), XIV, 278 (Гера поклалась), XVIII, 35 (Ахилл рыдал). Иной раз место речи занимает тот или иной жест или знак. Основная же структура «Илиады» того же типа, что и «Одиссеи», эпизоды ее симметричны, песнь I более ранняя, XXIV — более поздняя, в обеих много речей (в I—36, в XXIV—45). «Долония», рассматриваемая, как поздняя, наполнена речами. Разрушение стены (XII, 1—33) выходит за построение и примыкает к битве без речей (XII, 80—161, 173—210, 255—264, 278—290). Но зато в XXIV песни 334—467 уже есть обмен речами наподобие эсхилловской стихомифии<sup>2</sup>. Это конечный этап развития эпоса.

Майрс делает одно заключение из исследования речей: «Илиада» и «Одиссея» тесно связаны между собой по изложению материала подобного рода. В некоторых частях «Илиады», особенно между XI и XIX песнями, употребляется в речах в большей степени недостаточно разработанный по своей структуре рассказ и менее мастерская фронтонная композиция, чем в других песнях и чем в «Одиссее». В «Одиссее» тем не менее есть эпизоды, совершенно лишенные речей. Однородность литературных форм «Илиады» и «Одиссеи» и их техника говорят об едином авторе поэм. Драматические и риторические элементы мыслились в древней поэзии новостью, на которую обратила внимание еще в 1950 г. Лоример в работе «Гомер и памятники» и охарактеризовала их как последний этап эпической поэзии, тоже ведущий к Гомеру. Таким образом, в своей статье Майрс, анализируя речи «Илиады», устанавливает в них тоже симметричную структуру, связанную с общим геометрическим стилем «Илиады», и непосредственную связь ее с эпическим стилем «Одиссеи».

в) Пластика в собственном смысле слова. Закон хронологической несовместимости есть закон плоскостного мировосприятия, исключаящий всякую пластику. Это древнейшая стилиевая основа эпоса. Геометрический стиль тоже далеко еще не есть пластика, но ввиду четкости своих форм он уже яв-

<sup>1</sup> J. Myres, The Structure of the Iliad, illustrated by the speeches. Journ. of Hell. Stud. 1954, LXXIV, стр. 122—141.

<sup>2</sup> Подаваемая в драме реплика, состоящая из одного стиха.

ляется определенным шагом вперед к пластике в собственном смысле слова. Эта последняя тоже нашла свое место у Гомера. Пластичность следует понимать чисто исторически, и она тоже отразилась в поэмах Гомера в виде своеобразных напластований весьма оригинальных типов.

Есть два необходимых признака пластики. Во-первых, изображать что-нибудь пластически, это значит изображать что-нибудь телесно, и при помощи трехмерного пространства. Но этого мало. Ведь и всякое искусство пользуется чувственно телесными образами, но от этого еще не делается пластическим. Необходимо, во-вторых, чтобы в этих чувственно-телесных образах передавались какие-либо телесные функции, выражались какие-либо движения, опять-таки в чисто телесном же виде. Другими словами, упомянутая трехмерность пространства должна быть особым образом подчеркнута и как бы осязательно выдвинута на первый план именно в качестве трехмерности. Мы приведем примеры гомеровской пластики, на которых будет видно, что это за телесность.

У Гомера очень часто изображаются ранения во время боя. Описаний у него этих ранений несколько десятков. Патрокл ранит троянца копьем в зубы, протыкая ему рот насквозь и таща его как на вилах (Ил., XVI, 404—410). Здесь не просто сказано, что троянец ранен, но описывается, как именно поддет на копье Патрокл этот троянец, дается яркая законченная картина ранения, выраженная в реалистических чисто телесных образах. Вот это мы и назовем у Гомера пластическим изображением. В «Илиаде» (V, 72) изображается ранение в затылок; не только говорится о ранении, но и само ранение и все его последствия передаются как один яркий чисто телесный образ; у пронзенного отскакивает язык и сам он падает, сжимая зубами холодную медь. В «Илиаде», X, 454 Диомед поражает Долона в шею, рассекает две жилы, и отлетающая голова все еще шевелит губами; в «Илиаде», XVI, 739 рассказывается о раздроблении черепа у одного возницы, о выпадении налитых кровью глаз и о падении его самого вниз головой; от удара копьем в нижнюю часть спины вываливаются внутренности и несчастный придерживает их обеими руками. В Ил., V, 663—667 Тлеполею ударяет Сарпедона копьем в правое бедро; и когда убитого Сарпедона выносили с поля сражения, то впопыхах забыли вытащить это копье, и оно так и волочилось за уносимым.

Вся XIII песнь «Илиады» представляет собою картину непрерывно следующих одно за другим ранений и убийств. Тевкр вонзил пику под ухо Имбрию (XIII, 177 сл.), а Аякс Оилид отсек ему голову и, как мяч, швырнул ее в пыль (202—205). Идоломней с такой силой вонзил копье в грудь Алкофоя, что тот упал навзничь, а сердце его продолжало трепетно биться и сотрясало копье (442 сл.). Он же ударил Эномая в живот, из которого вывалились на землю внутренности, и копье с трудом

можно было вытащить из кишок (506—510). Антилох своему противнику рассек жилу, идущую по спине до затылка (545—548). Мерион ударил врага под пупок и тот, пронзенный, бился на земле вокруг копья (567—575). Менелай с силой ударил по лбу выше переносицы Писандра так, что хрястнула кость и оба кровавых глаза упали к его собственным ногам (615—618). Мерион поразил врага сзади и стрела вышла наружу, пробивши мочевого пузырь под лобковой костью (650—653). В XVI песни один из противников ударил другого мечом в шею так, что голова опрокинулась набок и повисла на коже (XVI, 339—341). Идомей ударил врага копьём в рот, и острие прошло под мозгом, раскололо кости, выбило зубы; глаза залились кровью. Кровь потекла изо рта и ноздрей (345—349).

Везде в этих примерах «гомеровской пластики» мы имеем не только просто «телесность», но еще и выраженную во всех физических же проявлениях в зависимости от того или иного положения тела врага вследствие нанесенного удара. Такой пластикой Гомер бесконечно богат; и вытекает она из того, что чисто физическая жизнь выражается у него во всех ее функциях и проявлениях и через них, в зависимости от того или иного положения или действия безотносительно к психологическому содержанию происходящего. Это пластика, полная архаических элементов и натурализма, — канун греческой классической пластики V в. до н. э., за которой следует пластика послеклассическая, основанная на физическом изображении не просто физических, но уже внутренних и психологических явлений.

Такое детальное изображение пластических образов едва ли может относиться к старому и строгому эпосу. Суровый и строгий эпос вряд ли интересовался столь тщательным изображением деталей. Для этого был необходим слишком развитой глаз и слишком изощренная манера живописать факты. Вероятнее предполагать, что подобного рода пластика является результатом уже позднейшего развития эпического стиля.

г) Более точное понимание пластики.

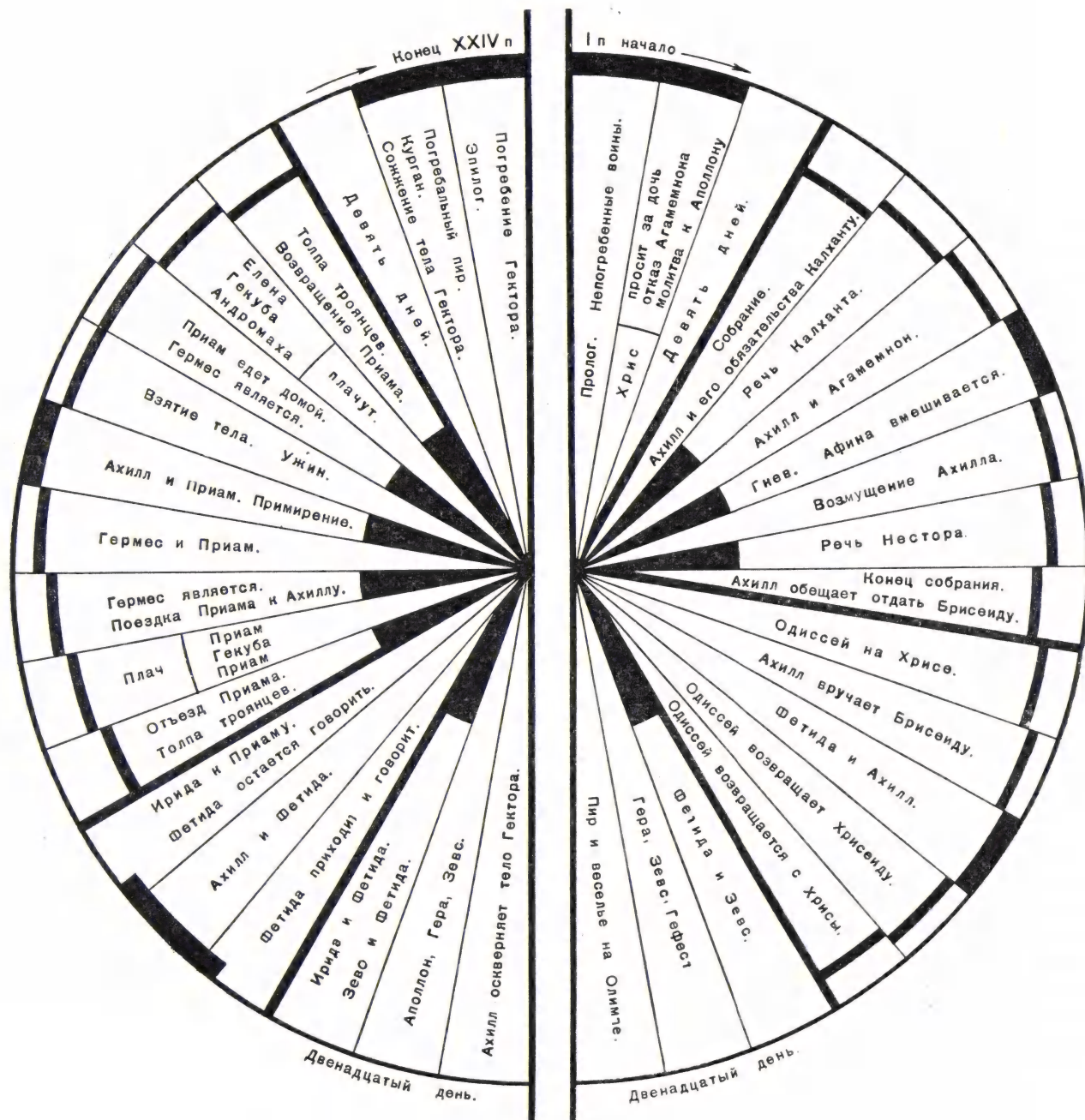
В связи с пластикой эпоса необходимо сделать еще несколько замечаний, имея в виду некоторые новейшие работы по Гомеру.

Четкость и числовая определенность гомеровских изображений доходит до того, что один современный французский исследователь находит возможным даже говорить о мистике чисел у Гомера<sup>1</sup>.

Конечно, у такого автора, как Гомер, не может идти речи о мистике чисел в собственном смысле слова, как мы ее, например, знаем из пифагорейских материалов. Однако все изображаемое у Гомера действительно резко очерчено и оформлено и требует для себя точного числового оформления. Кроме того, за этими традиционными у Гомера числами в глубине веков, ко-

<sup>1</sup> G. Germain, *Homère et la mystique de nombres*, Paris, 1954.





Сравнительные диаграммы I и XXIV песен.  
(Порядок повествования указывает стрелка. Соответствующие друг другу эпизоды расположены на равном расстоянии от вертикали окружности.)





нечно, кроется первобытная магия и мистика, где числа играли далеко не последнюю роль.

Наконец, выдвигая в гомеровском эпосе на первый план те или иные пластические методы изображения, мы не должны слишком рационализировать эту пластику и сводить ее к какому-то просветительскому материализму. Пластику Гомера надо брать только вместе со всеми другими принципами его стиля и на фоне цельного творчества Гомера. Правильным предостережением против излишней рационализации греческого мышления является книга Е. Р. Доддса «Греки и иррациональное»<sup>1</sup>. Совершенно не разделяя многих отдельных интерпретаций греческой мысли у этого автора, следует сказать, что учение об эпической пластике никак не должно быть банальным рационализмом и что в этом отношении у Доддса можно кое-чему поучиться. Так, выдвигаемые им мифические фигуры Аты (особенно в истории Атридов) и Мойры действительно вносят известный корректив в традиционное представление о Гомере. Однако более обстоятельное изучение этих вопросов, связанных с концепцией богов и судьбы у Гомера, нам еще предстоит в дальнейшем.

#### **6. Антипсихологизм и вещественное изображение психики.**

а) Что такое антипсихологизм. Из того, что общее доминирует в эпосе над индивидуальным, вытекает склонность эпического стиля к изображению всего объективного и по преимуществу телесного, вещественного; отсюда же вытекает и слабое внимание эпоса ко внутренним переживаниям человека, то, что мы кратко называем антипсихологизмом. Антипсихологизм есть отсутствие анализа внутренних переживаний человека, отсутствие внутренней мотивировки его поступков и замена их тем или иным физическим изображением, той или иной внешней мотивировкой. Можно с полной уверенностью сказать, что у Гомера, собственно говоря, нет почти никакого изображения внутренних переживаний человека, и об этих переживаниях мы только догадываемся по внешней ситуации излагаемых у него событий.

б) Примеры. Парис любит Елену, оттого он ее и похитил, из-за этого и началась вся война. Это известно. Но как именно он ее любит, об этом ничего не известно.

Одиссей очень любит Пенелопу и Пенелопа Одиссея, однако напрасно мы стали бы искать у Гомера изображения этой любви по существу. Мы только догадываемся об этой любви и только предполагаем ее по всей ситуации соответствующих событий. Одиссей в течение 20 лет не забывает Пенелопы и все время стремится домой. Живя среди других женщин, Одиссей часто выходит на берег моря и плачет о своей родине и о своей жене. Отсюда мы делаем вывод: Одиссей очень любит Пенелопу. То,

<sup>1</sup> E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*. Calif., 1951.



что он плачет о своей жене на берегу моря, не есть отсутствие всякого изображения любви, но это изображение здесь — эпическое. Также и Пенелопа очень любит Одиссея. Такой вывод делаем мы и из ее 20-летнего ожидания Одиссея и из ее систематического обмана женихов, и из ее бережливого отношения к имуществу Одиссея. Эта любовь изображена у Гомера скорее с ее экономической и патриотической стороны, чем психологически.

в) Внешнее изображение внутренних переживаний в эпосе. Хорошим примером эпического изображения любви у Гомера может явиться то место из «Одиссеи» (XXI, 43—57), где Пенелопа плачет в кладовой над луком Одиссея. Тут медленно и неторопливо изображается, как Пенелопа вставляет ключ в замок кладовой, как медленно раскрываются двери на ржавых петлях, как она на цыпочках тянется, чтобы снять со стены лук Одиссея, как она вынимает лук из чехла, конечно, блестящего, как она садится на стул и кладет этот лук на свои колени и как, наконец, начинает горько рыдать. Это чисто эпическое изображение чувства, любви, поскольку об этой любви мы узнаем только из соответствующей чисто внешней ситуации.

Таким же эпическим изображением внутренних переживаний человека является известное место об Ахилле, который только что узнал о гибели своего друга Патрокла (Ил., XVIII, 23—35). Ахилл от горя валяется в грязи, посыпает свою голову золой, обезображивает свое лицо и свое тело, рвет свои волосы, грязнит свой благовонный хитон, рыдает; а вокруг него пленницы тоже рыдают, бьют в грудь и у них подкашиваются колени; сообщивший ему ужасную весть, Антилох тоже рыдает и стонет и страшится за жизнь Ахилла. Подобные изображения человеческих переживаний у Гомера можно найти почти на каждой странице.

г) Внешняя мотивировка поступков и чувств. Если все личное у Гомера всерьез подчинено надличному и общему, то, конечно, и мотивировка всех личных поступков должна идти извне. Настоящий эпический стиль не только мотивирует извне всякий человеческий поступок, но и вообще всякое человеческое переживание мыслит вложенным в человека богами или демонами.

И действительно, у Гомера нет ни одной страницы, нет почти ни одного эпизода, где бы не действовали боги и где бы в то же самое время они не являлись главными виновниками событий человеческой жизни.

Полистаем хотя бы «Одиссею», I песнь: совет богов, на котором определяется, что Одиссей уже достаточно странствовал и что ему пора вернуться домой. II песнь: Афина продолжает действовать, побуждая народ и самого Телемаха, усыпляя женихов, и помогает Телемаху уехать на розыски отца. III песнь: Афина руководит Телемахом в Пилосе. И т. д. и т. д.

В «Илиаде» каждый удар копьем или мечом, каждая рана, каждое выступление, даже самые чувства, гнев, любовь, радость и пр. — все это вкладывается в человека богами или отнимается богами. Чуму на ахейцев в I песни посылает Аполлон. Во время ссоры Ахилла с Агамемноном удерживает Ахилла от драки Афина Паллада. Во II песни мысль о возвращении на родину, и притом ложную, внушает во сне Агамемнону Зевс. В IV песни нарушает перемирие троянец Пандар, но делает он это опять-таки по внушению Афины Паллады (93—103). Читатель ужасается, как это мог Пандар начать стрельбу после только что заключенного перемирия. Но при этом забывают, что тут было целое постановление совета богов на Олимпе (I, 72).

Когда воины устают и война делается для них нестерпимой, достаточно крика богини раздора Эриды, чтобы они вновь бросались в сражение со свежими силами (таково начало XI песни).

Приам и Ахилл в XXIV песни «Илиады» дружелюбно отнеслись друг к другу, и во имя мира и дружбы Ахилл выдал труп Гектора Приаму для погребения. Однако Ахилла это заставила сделать его мать, богиня Фетида (137), а Фетида имела для этого прямое поручение от Зевса (112). Что же касается Приама, то опять-таки Зевс же (145—147) шлет Ириду к нему с приказанием ехать к Ахиллу для выкупа сына. Сам же Приам даже и представить себе не мог, как это ему можно было бы поехать во время войны к своему смертельному врагу Ахиллу. Поскольку Приам стар и слаб и ни в каком случае сам не может добраться до Ахилла, то Зевс (334—338) приказывает Гермесу его проводить. Таким образом, вся сцена в палатке Ахилла происходит по воле богов и с их помощью. Люди же и в мыслях не допускали возможность этого.

д) Зарождение психологического анализа. Строгий эпический стиль едва уловимыми сдвигами вливается у Гомера в то, что мы называли свободным или смешанным стилем. Где же у Гомера этот свободный стиль в изображении душевных движений и как он соотносится со строгим стилем?

Прежде всего укажем на то, что изображений самопроизвольных человеческих поступков и чувств у Гомера имеется тоже сколько угодно. Отнюдь не всегда поступки и чувства вкладываются в людей у Гомера богами и демонами. Когда Ахилл разгневался на Агамемнона за отнятую у него пленницу, то никакой бог не вкладывал в него этого гнева. Здесь у Ахилла вполне свободное проявление собственного «я». Когда в IX песни «Илиады» посольство от Агамемнона увещевает Ахилла сменить свой гнев на милость, Ахилл продолжает упорствовать, и это упорство тоже не вкладывается в него никаким богом. Когда он видит в XV песни «Илиады» серьезное поражение греков и когда он тем самым уже получает полное удовлетворение, он все еще не возвращается к сражению и только решает выступить Патроклу; и здесь тоже не видно ни малей-

шего вмешательства богов. Наконец, решив вернуться к бою, он руководствуется исключительно только чувством мести за убитого друга, и никто из богов не вкладывает в него этого нового решения.

## **7. Совмещение у Гомера божественного предопределения и свободной психологии.**

### **а) Общий тезис.**

Однако и в тех случаях, когда поступки и чувства людей вкладываются богами, Гомер часто изображает это так, что вовсе не получается, будто люди оказывались здесь простыми марионетками. Конечно, все эти бесконечные убийства и ранения у Гомера воспринимаются как нечто случайное и извне навязанное человеку. Но интересно то, что вкладывание поступков и чувств в людей богами часто вовсе не производит механического впечатления. Чувствуется так, что это не какой-то бог или демон вкладывает в человека его поступки, но что их повелительно выдвигает вперед само человеческое «я», какая-то внутренняя и глубочайшая основа этого «я», которую плохо распознают и сами люди и которую ввиду ее могущества и властности они и называют тем или иным богом, тем или иным демоном.

Возьмем сцену с Ахиллом и Приамом в палатке Ахилла. Поступки и чувства обоих героев вложены в них богами. Но с каким искренним чувством относятся они друг к другу, как просьба одного и удовлетворение этой просьбы другим отвечает их интимнейшей потребности, и выявляет их глубочайшие и сердечнейшие чувства! Все это производит такое впечатление, что естественно возникает вопрос: да при чем тут боги? Однако тут легко допустить ошибку. Такой вопрос сводит Гомера к светской бытовой драме нового времени. Но Гомер — это строгий эпос общинно-родовой эпохи, в котором боги и демоны, как наиболее общее в жизни и во всем мире, всецело определяют собой все индивидуально человеческое. В то же самое время этот строгий эпос имеет здесь тенденцию к свободному эпосу, в силу чего отдельный человек тоже начинает многое значить, а вовсе не просто лежит ниц перед богами. Боги вложили в человека чувство любви; и соответствующий этому чувству поступок оказался интимнейшей потребностью самого же человека. Судьба предопределяет человека не только на механическое выполнение ее непонятной воли. Это не есть античное понимание судьбы. В античности судьба может предопределять человека также и к свободе, как например в сцене с Ахиллом и Приамом. Все у них предопределено свыше; но предопределено так, чтобы они вполне свободно и в полном соответствии со своим внутренним «я» принимали те или другие свои решения и выполняли те или другие намерения.

Это замечательная особенность художественного стиля Гомера, в которой строгий эпический стиль и свободный эпический стиль слились в одно нераздельное целое, разделять которое на



какие-нибудь несоединимые части означало бы просто не разбираться в том глубоком явлении истории литературы, которое мы называем художественным стилем Гомера.

В связи с этим вместо строгого антипсихологизма кое-где у Гомера уже начинают появляться ростки психологии. Эта психология существует здесь, несмотря на постоянное присутствие богов или демонов, вкладывающих в человека все его переживания. Конечно, в пределах эпоса психология никогда не может развиваться в качестве вполне свободной и самостоятельной области. Тем не менее психология у Гомера уже начинается и дает немалые результаты.

Точно так же на путях психологического прогресса начинают у Гомера зарождаться новые жанры, кроме эпических.

б) Классификация эпических типов изображения божественной и человеческой воли. Вопрос о совмещении божественной и человеческой воли у Гомера сложен. Но именно здесь — один из самых важных ключей к разгадке гомеровского стиля при изображении богов и героев. Предложим некоторую классификацию типов соотношения божественной и человеческой воли у Гомера для того, чтобы охватить весь этот хаотический материал в простейшей форме, что в дальнейшем поведет к лучшему его пониманию.

Первый тип этого соотношения сводится к тому, что у Гомера указывается божественная воля, но ничего не говорится о человеческой воле, хотя она тут подразумевается, имея в виду или другое место текста или весь контекст повествования. Если говорить о троянской мифологии в ее последовательном развитии, то уже с самого начала война была предопределена богами; и Приам, обращаясь к Елене, винит не ее в этой войне, но именно богов (Ил., III, 161—165), да и сама она (Од., IV, 260—265) обвиняет в своем обольщении тоже Афродиту и вообще богов (Ил., VI, 345—358). Агамемнон же вообще обвиняет богов за ненависть к Атридам, за гибель греческих героев под Троей и за преступление Клитемestры (Од., XI, 436—440). Во всех этих текстах ничего не говорится о человеческой воле, но ведь Елена бежала с Парисом из-за собственных чувств к нему, а Клитемestра убила Агамемнона из-за давнишней ненависти к нему и из-за мести.

Далее, сам Агамемнон (Ил., II, 375—380) обвиняет Зевса в своей ссоре с Ахиллом, да и Ахилл в том же самом обвиняет Зевса, похитившего разум у Агамемнона (Ил., IX, 375—388) и ослепившего его ум (Ил., XIX, 270—275).

Кроме этого обоюдного обвинения Зевса, в ссоре вождей Агамемнон выставляет и обобщающее положение (Ил., XIX, 85—95) о том, что божество всегда преследует свои собственные цели, что его надоумили отнять пленницу у Ахилла Зевс, Судьба и Эриния и что Ата уже много раз ослепляла богов, не исключая

и самого Зевса, и людей, не исключая и угнетателя Геракла Еврисфея (Ил., XIX, 125—144).

Таким образом, эпос хочет представить, что даже и ссора вождей в Илиаде есть не что иное, как дело самих богов. Но какой же горячей ненавистью пылают друг к другу эти вожди, и какие глубокие страсти их волнуют, когда они начинают думать друг о друге! Можно ли представить себе более запальчивые чувства и более острую вражду? Как бы здесь ни участвовали боги, ясно, что эта ссора вождей есть дело их самих, дело их горячего и страстного темперамента. Да об этом говорит и сам Посейдон (Ил., XIII, 107—115), обвиняя в этой ссоре и в ее гибельных результатах не каких-нибудь богов, но именно Агамемнона, не говоря уже о том, что и Нестор обвиняет в том же самом именно Агамемнона и даже подчеркивает, что тот обидел самого любимца Зевса (Ил., XII, 105—120).

Виновниками гибели Гектора от руки Ахилла последний считает бессмертных богов (Ил., XXII, 379—394). Но, убивая Гектора, Ахилл исполнял тем самым не какое-нибудь божественное, но свое же собственное заветнейшее желание. Также и Приама заставляет ехать за Гектором в палатку Ахилла Ирида (Ил., XXIV, 171—187), хотя похоронить Гектора было глубочайшим и искреннейшим желанием самого Приама, его отца. В Од., XXI, 1—4 Афина Паллада вкладывает в Пенелопу мысль о состязании в стрельбе из лука, чтобы положить начало избиению женихов, и сама Пенелопа об этом ничего не знает, но избиение женихов было ее собственной заветной мечтой.

Сюда же относятся и вообще все многочисленные случаи, когда тот или иной бог помогает человеку в соответствии с интересами и поступками этого последнего, а тот об этом ничего не знает, по крайней мере до поры до времени. Универсальным примером этого является постоянное покровительство Афины Паллады Одиссею.

в) Второй тип. Второй тип соотношения божественной и человеческой воли у Гомера заключается в том, что в тексте формулируется человеческая воля и ничего не говорится о божественной воле, но последняя сама собой подразумевается или на основании другого места в тексте или из контекста повествования. Этот второй тип совмещения божественной и человеческой воли, таким образом, вполне противоположен первому типу. Примеров на него можно привести много.

Особенно показательны в этом отношении те места гомеровских поэм, где какой-нибудь бог является в человеческом виде и пробуждает волю у человека с виду как будто бы вполне естественным образом в порядке естественного общения человека с человеком, в то время как на самом деле здесь мыслится, что влияет не человек на человека, а бог на человека. Афина Паллада является Пандару в виде Лаодока, сына Антенора

(Ил., IV, 86). В «Илиаде» (XII, 45) Посейдон агитирует среди греков в виде Калхаса. В «Одиссее» (II, 270—295) Афина Паллада наставляет Телемаха в образе Ментора. В «Одиссее» (XIII, 289) та же богиня является Одиссею в виде прекрасной женщины. И т. д.

г) Третий тип. Этот третий тип — наиболее ясный и меньше всего требует комментария. Здесь сразу указывается и божественная и человеческая воля, так что об их тождестве не нужно и догадываться. Оно просто формулируется в непосредственном виде, т. е. прямо так и говорится о совпадении той и другой воли.

Прежде всего имеются тексты, где совмещение божественной и человеческой воли протекает вне человеческого сознания, либо отношение самого человека к этому недостаточно ясно. В «Илиаде» (V, 674—676) рок не дает Одиссею убить Сарпедона и направляет его сердце против ликийцев; при этом не сказано, как к этому относится сам Одиссей. В «Илиаде» (XII, 230—243) Гектор в ответ на предложение Пулидаманта прекратить наступление говорит, что у этого последнего боги похитили разум. Совпадение божественной воли с точкой зрения Пулидаманта вполне несомненно, но для Гектора ясно, что Пулидамант этого не знает.

В «Илиаде» (XVI, 684—691) Патрокл мог бы и не погибнуть, если бы слушался Ахилла, но он решил поступать самостоятельно, чему и соответствовала воля Зевса.

Гектор (Ил., XVIII, 310—313) дает плохой совет троянцам, а Пулидамант — хороший; но Афина Паллада похищает разум у троянцев и они соглашаются с Гектором.

В «Одиссее» (XII, 297—299) мы имеем другое положение дела. Афина Паллада простирает с потолка эгиду,<sup>1</sup> в результате чего женихи в ужасе разбегаются. Здесь совмещение божественной и человеческой воли представлено неравномерно: человеческая воля выражена только пассивно. В противоположность такого рода текстам имеется много других, где обе воли представлены совершенно равномерно. Боги вкладывают в человека те или иные поступки, мысли или чувства, а люди при этом действуют так, как будто бы они были подлинными зачинателями всех этих переживаний и как будто бы боги здесь совершенно ни при чем.

Сначала отметим те места из Гомера, где изображается сознательное общение человека с божеством, в результате которого и образуется совмещение той и другой воли. Афина Паллада (Ил., I, 194—218) увещевает рассвирепевшего Ахилла не драться с Агамемноном, каковой совет он и выполняет. В «Илиаде» (V, 59—61) говорится о Ферекле, которого Афина Паллада наставляла в искусствах.

<sup>1</sup> Атрибут Зевса, Афины, Аполлона, символизирующий грозовую тучу, навещающую ужас; щит с головой Медузы.



Нестор (Ил., IX, 94—102) проповедует: Зевс дал Агамемнону полную власть, а выбирать те или другие альтернативы — дело самого Агамемнона.

Особенно интересны, однако, тексты, в которых божественная воля совпадает с настоящим человеческим аффектом, имеющим как бы совершенно самостоятельное происхождение.

Аякс (Ил., IX, 628—638) говорит о неимоверной ярости Ахилла, после того как отняли у него пленницу, но тут же указывает, что его дух сделали злобным и несмягчимым из-за пленницы именно боги. Диомед, предполагая возможным возвращение Ахилла к бою, говорит (Ил., IX, 702—704), что это совершится в том случае, «если только сердце прикажет в груди, и бог на сражение возбудит».

В «Илиаде» (V, 131—136) Афина Паллада вкладывает в Диомеда ярость против Афродиты, и он действительно ее ранит (331—339). Диомед и Главк (Ил., VI, 234—236) обмениваются подарками, но подарок Диомеда стоит только 9 быков, а подарок Главка — 100 быков. Искренность и сердечность этих дарений несомненны, однако тут же говорится, что так произошло только потому, что боги похитили разум у Главка.

В «Илиаде» (IX, 600—603) убеждающий Ахилла Феникс отождествляет направление мыслей Ахилла с направляющей их волей бога.

Эрида (Ил., XI, 5—14) зычным голосом сзывает всех воинов на сражение, и у всех воинов возник небывалый пыл сражаться, и война показалась им слаще возвращения домой.

Ахилл и мирмидоняне (Ил., XXIII, 12—14) плачут по Патроклу из глубины своего сердца (а Ахилл, как известно, безумствует от горя после смерти Патрокла), тем не менее слезы эти, оказывается, были вызваны у них Фетидой.

В «Одиссее» (XIX, 604) Пенелопа после долгого плача засыпает, и хотя подобного рода сон был бы естественным сам по себе, тем не менее вложила этот сон в Пенелопу опять-таки Афина Паллада. Сарпедон и Главк не сражались бы, но так как рядом стоят Керы<sup>1</sup> смерти, то они добровольно вступают в бой (Ил., XII, 322—327).

Таким образом, даже в тех случаях, когда божество у Гомера вкладывает в человека те или иные мысли, чувства или поступки, даже в этих случаях нельзя сказать, что этот последний является какой-то марионеткой и лишен свободы воли. Он тут вполне активен и действует так, как сам находит нужным. Свобода человеческой воли не страдает у Гомера от божественного вмешательства. Но человек действует у Гомера и вопреки божественной воле; он ей сопротивляется, с ней борется, т. е. свою волю ставит выше божественной воли. Отсюда вытекает еще два типа соотношения божественной и человеческой воли. В одном случае действует божество против человека, т. е. про-

<sup>1</sup> Керы — богини смерти, позже отождествлялись с эринниями.

тив его желаний и воли, в другом же случае действует человеческая воля против божественной.

д) Четвертый тип. Здесь божественная воля действует вразрез с человеческой волей и подавляет ее. Не приводя всей массы примеров, имеющих на этот тип у Гомера, ограничимся указанием таких универсальных примеров, как постоянная помощь Зевса троянцам против ахейцев в «Илиаде», как одурачивание Ахилла Аполлоном, убийство им же Гектора, преследование Одиссея Посейдоном за ослепление сына этого последнего, Полифема. Ферекл строит корабль для Париса, не зная подлинной воли богов в этом случае (Ил., V, 62—64), женихи буйствуют, не зная, что около них стоит черная Кера и смерть (Од., II, 281—285), бог рассеял ахейцев и принес разные несчастья Одиссею, согласно его вымышленному рассказу (Од., XIV, 240—248) и т. п.

е) Пятый тип. Здесь, наоборот, человеческая воля, находясь в антагонизме с божественной волей, приводит к борьбе человека с богом, и притом иной раз небезуспешной. Самыми яркими примерами подобного типа соотношения божественной и человеческой воли является ранение Диомедом Афродиты и нападение его на Ареса (Ил., V), а также его трехкратное наступление на Энея, которого защищает Аполлон (Ил., V, 431—444). То же самое делает Патрокл, трехкратно наступая на троянцев, причем каждый раз Аполлон мощно отводит его своей рукой и нападение это прекращается только после яростного вопля Аполлона (Ил., XVI, 698—711). Ахилл тоже далеко не прочь сразиться с Аполлоном, если бы это было возможно (Ил., XXII, 14—20). Одиссей рекомендует Ахиллу накормить своих воинов перед сражением, так как при пустых желудках одной божественной помощи будет мало (Ил., XIX, 154—159). Здесь самостоятельная деятельность человека ставится достаточно высоко в сравнении с божественной волей.

ж) Итог. Подводя итог всей предложенной выше классификации эпических типов взаимоотношения божественной и человеческой воли, следует сказать, что, хотя строгий эпический стиль и требует постоянного признания того, что все мысли, чувства и поступки человека внушены ему богами, тем не менее Гомер, отражающий решительно все эпохи общинно-родового развития, на этой строгой эпической основе разрисовывает бесконечно разнообразные типы этого взаимоотношения. У Гомера находим и полную подчиненность человека богам, и гармоническое объединение божественной и человеческой воли, и грубое, прямое нападение человека на то или иное божество.

Всех этих оттенков такое множество, что ни перечислить их, ни обозначить их как-нибудь терминологически совершенно не представляется возможным. Для более древнего и грубого типа

этого взаимоотношения, когда божество целиком подавляет человека, характерны слова Пенелопы к Евриклее (Од., XXIII, 11—13).

Мамушка милая. Боги тебе помutilи рассудок.  
Могут безумным они и очень разумного сделать.  
И рассудительность дать человеку с легчайшим рассудком.

Более поздний период, более классический, когда между божественной и человеческой волей устанавливается в той или иной форме выраженная гармония, прекрасно характеризован той же Пенелопой Одиссею в ее словах о сне (Од., XIX, 592 сл.).

Это — воля богов. Во всем на земле многодарной  
Меру свою положили для смертных бессмертные боги.

Наконец, тот более поздний период, когда уже сам человек устраивает свою жизнь вопреки судьбе и богам, можно иллюстрировать словами Зевса (Од., I, 32—34).

Странно, как люди охотно во всем обвиняют бессмертных.  
Зло происходит от нас, утверждают они, но не сами ль  
Гибель, судьбе вопреки, на себя навлекают безумством.

Поскольку в поэмах Гомера отражены решительно все периоды общинно-родового развития, то и подлинно научное решение проблемы божественной и человеческой воли может быть только историческим. Обычно старались и еще до сих пор стараются дать какой-то один ответ на этот сложнейший вопрос.

Все имеющиеся у Гомера решения этого вопроса должны распределяться в соответствии с отраженными у него периодами исторического развития. Поэтому решений этих много и они противоречивы.

з) Гегель о соотношении богов (или всеобщего) и индивидуумов (или единичного) в эпосе. Несмотря на идеалистическую основу своей философии и несмотря на постоянный однотонный схематизм своих построений, Гегель наилучше понял настоящее взаимоотношение богов и людей у Гомера, замечательным образом избегая всякой метафизики, позитивизма и формализма, в которые так часто впадают ученые, обладающие гораздо большей эрудицией. Не будем приводить здесь всех тонкостей и оттенков, которые Гегель усматривает в эпической поэзии. Хотелось бы только указать на то центральное ядро в вопросе о взаимоотношении богов и людей, которое выше было продемонстрировано при помощи текстов Гомера.

Гегель пишет<sup>1</sup>:

«Подлинно поэтическое, идеальное отношение между богами и людьми состоит в их тождестве, которое должно проглядывать еще и в тех случаях, когда всеобщие силы действующих лиц и их страстей противопоставляются как самостоятельные и свободные от этих лиц. Все приписываемое богам

<sup>1</sup> Лекции по эстетике, перев. Б. Г. Столпнера, кн. I, в Сочин., т. XII, стр. 231 сл., М., 1938.



должно именно скоро оказаться вместе с тем собственной внутренней сущностью индивидуумов, так что, следовательно, с одной стороны, господствующие силы представляются индивидуализированными, самостоятельными. Но, с другой стороны, это внешнее человеку оказывается тем, что имманентно его духу и характеру. Поэтому остается делом художника примирить различие этих двух аспектов и соединить их тонкими звеньями. Он должен сделать заметным для нас, что поступки действующих лиц коренятся во внутренних человеческих переживаниях, но вместе с тем он в такой же мере должен выявить и сделать наглядным в виде индивидуализированных образов то всеобщее и существенное, сила которого обнаруживается в этих поступках. Душевная жизнь человека должна открываться в богах, представляющих собою самостоятельные всеобщие воплощения того, что действует и властвует в его внутренней жизни. Ибо только тогда боги представляют собою вместе с тем богов его собственного сердца и страсти последнего».

«Поэтому те, которые объясняют богов всегда либо только как силы, внешние человеку, либо только как силы, внутренние присущие ему, и правы и неправы. Ибо боги представляют собою и то и другое. У Гомера поэтому деяния богов и человека всегда являются и внешними и внутренними; боги как будто совершают то, что чуждо человеку, и, однако, они, собственно говоря, делают лишь то, что составляет субстанцию его внутренних переживаний. В «Илиаде», когда Ахилл хочет в пылу спора поднять меч против Агамемнона, Афина подходит к нему сзади и, видимая только ему одному, схватывает его за желто-золотистые волосы. Гера, одинаково заботившаяся и об Ахилле и об Агамемноне, посылает ее с Олимпа, и ее приход кажется совершенно независимым от переживаний Ахилла. Но, с другой стороны, легко представить себе, что внезапно появляющаяся Афина, благоразумие, не допускающее, чтобы герой дал волю своему гневу, носит внутренний характер, и весь рассказ передает нам события, происшедшие в душе Ахилла. В действительности сам Гомер намекает на это несколькими строками выше («Илиада», I, ст. 190), описывая, как колебался в душе Ахилл.

Меч ли ему обнажить, что висел у бедра заостренный,  
И, проложив дорогу в толпе, им повергнуть Атрида  
Или же гнев укротить и ярость свою успокоить.

Этот внутренний порыв гнева, эту задержку, представляющую собою чуждую гневу силу, эпический поэт имел полное право изобразить как внешнее событие, потому что Ахилл сначала кажется весь преисполненным лишь гнева. Сходным образом мы видим в «Одиссее» Минерву как спутницу Телемаха. Это сопровождение уже труднее понимать как нечто, представляющее собою вместе с тем внутреннее переживание в душе Телемаха, хотя и здесь не отсутствует связь между внешним и внутренним. В том-то вообще и состоит ясность, радостная легкость гомеровских богов и ирония в почитании их, что их самостоятельность и их серьезность вместе с тем снова исчезают, поскольку они оказываются собственными силами человеческой души, и благодаря этому в них человек не теряет своей самостоятельности».

## 8. Традиционность и стандартность эпоса.

а) Необходимость традиции для эпоса. До сих пор мы говорили о примате общего над индивидуальным, оставаясь в пределах того окружающего и того настоящего, что характерно для героической жизни у Гомера. Но героическая жизнь у Гомера имела не только свое настоящее, но и свое прошлое и свое будущее. Примат общего над индивидуальным относится у Гомера также и ко всему историческому процессу, в контексте которого изображается героическая жизнь. В этом историческом процессе тот или иной родоплеменной коллектив

тоже играет основную роль и тоже он становится на место всех отдельных событий, определяет их смысл и является их назначением. Отсюда и вырастает необходимейшая для эпического стиля традиционность всего, что в нем изображается.

б) Характеристика эпической традиционности. Несмотря на массу изображаемых событий, все, что для эпоса существует, существовало всегда в прошлом и всегда будет существовать в будущем. То, что изображается в эпосе, всем известно, для всех важно. Все уверены, что так оно и было всегда и что так оно и должно быть. Все рассказывается медленно и степенно, как будто бы речь шла о какой-то вечной истине. Так жили наши отцы и деды и все наши прадеды, рассуждает эпический художник; так, думает он, живем мы и теперь и будем жить всегда.

В новое время в связи с поощрением всякого индивидуализма, которое по необходимости возникало на почве буржуазно-капиталистической формации, художник обязательно хотел быть оригинальным, обязательно хотел сказать что-нибудь новое, чем-нибудь выделиться, создать что-нибудь еще неизвестное, так как иначе, казалось ему, он не сможет проявить своего таланта и останется просто незамеченным. Совсем другое дело — греческий эпический художник. Для него, чем обычнее и традиционнее изображаемый им предмет, тем он лучше и красивее, тем он ценнее и нужнее. Чем более известно то, что изображается, чем менее проявляется личность художника, чем меньше он вкладывает от себя в изображаемое, тем оно важнее, ценнее, тем оно прекраснее и для всех полезнее. Только традиционное и есть подлинный предмет изображения у эпического художника; и чем традиционнее употребляемые им способы изображения, тем они внушительнее, выразительнее. Ничего не привносить от себя, ничем не нарушать традиционную тематику и поэтику — это идеал эпического художника. Изображенная им действительность как бы сама говорит о себе и как бы сама говорит за себя. Сам же эпический художник мыслит себя как бы в стороне, он как бы ни при чем, его как бы совсем не задевает изображенная им действительность.

в) Традиционность гомеровской поэтики. В числе основных художественных приемов Гомера обычно называют такие, как повторения или постоянные эпитеты. Такого рода технические приемы преподносятся просто в описательном виде, как типическое явление гомеровской поэтики, и больше ничего. Но все такого рода приемы мыслятся Гомером не как его собственное изобретение, а как обычное и постоянное явление всякой поэзии, желающей изображать жизнь того или другого родоплеменного коллектива. Это касается решительно всей поэтики Гомера. Она также обязательно традиционна, как и те общие родоплеменные оценки, которые сопровождают решительно всякое изображенное событие.



Традиционность гомеровской поэтики достигает поистине колоссальных размеров. Она доходит у него до полного схематизма и стандартизации. Гомер совершенно немалым без этих разнообразных и даже трудно обозримых эпических стандартов. Стандартом является прежде всего само гомеровское стихосложение, сводящееся обязательно к дактилическому гекзаметру и исключаящее всякие другие стихотворные размеры. Гекзаметр этот, если иметь в виду возможное в нем стяжение кратких слогов и распушение долгих слогов, допускает внутри себя определенное количество метрических вариаций. Но сам по себе он является нерушимой основой гомеровского стихосложения. Гомер растягивает краткие слоги и сокращает долгие, пропускает целые слоги и вставляет новые только ради выполнения правил гекзаметра. Гекзаметр заставляет пользоваться разными необычными словами и создавать всякого рода ненужные для смысла фразы, добавления и пропуски. Эпический стандарт охватывает всю поэтику Гомера. Совершенно стандартны постоянные эпитеты, разного рода повторения, употребление сравнений или длинных речей там, где они фактически и реалистически были бы немислимы. Стандартны многочисленные общие сентенции, которыми Гомер любит уснащать свою речь. Многие стандартны и в самой художественной образности у Гомера, — все эти приемы изображения боев или поединков, совещаний или сцен дружбы и вражды и т. д. и т. д. Подробное изучение всех этих эпических стандартов относится уже к вопросам конкретной стилистики Гомера.

г) Колебание эпического стандарта и выход за его пределы. Ни эпос вообще, ни эпос Гомера немислимы без поэтических стандартов. Однако все принципы гомеровского стиля обязательно находятся в движении, отражают собою всегдашнюю борьбу старого и нового. Поэтому наступает момент, когда стандарт перестает удовлетворять художественное сознание и, оставаясь непреложной особенностью эпоса, постепенно все больше и больше начинает дополняться чертами оригинальности, индивидуальности и неожиданной художественной новизны. Эпический стандарт остается только костяком и перестает характеризовать собою эпическое произведение в исчерпывающем виде. Ни в каком случае невозможно отбрасывать у Гомера его постоянные и резко выраженные методы традиционных стандартов, ибо без них нет строгого эпоса. Но невозможно также игнорировать и растущую у Гомера индивидуализацию изображений, которые колеблют традиционный стандарт и в конце концов перекрывают его совсем нестандартными изображениями.

Укажем прежде всего на то, что даже и те внешние приемы поэтической техники, которые в консервативной науке всегда приводятся как образец эпического стандарта, даже и они вовсе



не являются у Гомера такими уж твердыми и механическими приемами, которыми певец пользовался бы совершенно независимо от содержания воспеваемых им предметов. В этом отношении современная наука о Гомере резко отличается от прежних механистических представлений о методах эпической техники.

Возьмем такой, казалось бы, несомненно эпический стандарт, как метод повторений. Еще С. П. Шестаков в своей книге «Повторения у Гомера по книге Martin Goldschmidt», Казань, 1903 ограничивается формалистической классификацией гомеровских повторений и совсем не подозревает их колоссальной, несколько не стандартной роли в поэтической ткани поэм Гомера. Приведем рассуждения современного исследователя Гомера Дж. Кельхоуна из его работы «Гомеровские повторения»<sup>1</sup>.

Дж. Кельхоун считает, что искусство Гомера целиком было рассчитано на слушателей и должно было производить на них впечатление музыкального произведения, в котором повторяются определенные выражения и помогают запоминанию эпических тем. Традиционные кратчайшие формулы и повторения одного стиха ничем не отличаются от соответствующих приемов в целых группах стихов. На примерах автор доказывает, что свободное употребление этих формул и повторений в соединении с сознательной техникой поэта создает вполне определенный эстетический эффект. Автор считает, что надо отбросить все попытки резко разделять оригинальные места в тексте Гомера и вторичные, поскольку здесь большое значение имеет субъективный критерий. Далее, нельзя больше следовать теории ненужных или лишних стихов. Надо принимать во внимание целенаправленность группы стихов, оттенки в употреблении повторений. Места, в которых встречаются отдельные повторения, или группы повторений нельзя принимать за испорченные, но их следует изучать каждый раз в новом контексте. Иной раз эти повторения, обычно применяемые к определенному лицу, дополняют его характеристику и приучают слушателя именно к данному герою или к данной ситуации.

Например, когда в «Илиаде» (V, 562) Гомер говорит о Менелее: «Выступил он из рядов, облеченный сияющей медью» и повторяет в других местах этот стих, то слушатель как бы видит сразу мощного воина, готового броситься на врага или помочь своему товарищу. Эта формула всегда подготавливает слушателя к самому описанию поединка или сражения.

Когда в «Илиаде» (IV, 74) и во многих других местах Гомер говорит: «Бросилась быстро Афина с высокой вершины Олимпа», перед слушателем сразу возникает образ божества, которое карает человека или приходит ему на помощь.

<sup>1</sup> Homeric repetitions by G. M. Calhoun, Berkley, Calif. 1933, 1—25 стр.

В зависимости от контекста одно и то же повторение имеет особый смысл. Так, когда в «Илиаде» (I, 333) глашатаи Агамемнона, пришедшие за Бризейдой, смущенно стоят перед Ахиллом и молчат, «Их в своем сердце он понял и к посланным так обратился», т. е. нашел слово приветия для невиновных перед ним людей, исполнителей злой воли Агамемнона. Но когда Зевс застаёт Геру и Афины за помощью ахейцам, и богини, вернувшись, садятся в стороне и молчат, он (VIII, 446) «Мыслью в сердца их проник и так обратился к богиням», т. е. со словами, полными чисто олимпийского сарказма. Даже переводчик В. В. Вересаев, желая оттенить разный контекст, не переводит один и тот же греческий стих одинаково, и получается, что Ахилл, сочувствуя глашатаям, «понял их в своем сердце», а Зевс, разгневанный на богинь, «Мыслью в сердца их проник», т. е. раскрыл козни Геры и Афины.

Таким образом, даже повторение одного стиха имеет всегда различную смысловую и эмоциональную нагрузку, с которой необходимо считаться.

Очень интересен также вопрос о метафоре у Гомера, которую тоже обычно считают образцом стандарта и традиционной неподвижности. Например, имеется работа Мильмана Парри «Традиционная метафора у Гомера»<sup>1</sup>, где делается упор именно на традиционность метафоры у Гомера и подчеркивается ее схематизм. Так, анализируя I песнь «Илиады», он находит в ней всего 25 метафор, из которых 12 считает традиционными, очень близкими к эпитетам и употребленными лишь для необходимого ритмического строя. И даже остальные 13 метафор, которые Парри считает более или менее оригинальными, являются, по его мнению, у Гомера просто эпическими оборотами. Парри очень обедняет представления о гомеровских метафорах, ограничивая свои изыскания только I песнью «Илиады» и поэтому не учитывая действительно богатые и насыщенные метафоры и метафорические сравнения. Кроме того, Парри не рассматривает гомеровские метафоры исторически и традиционно понимает как нечто застывшее и окаменевшее, хотя Гомер как раз зачастую является носителем живой традиции, в которой нет ничего схематического и формального.

В. Б. Стенфорд в противоположность Парри дает более свободную характеристику гомеровской метафоры и ее традиционность отнюдь не понимает в смысле стертого схематизма. В своей работе «Греческая метафора»<sup>2</sup> он посвящает Гомеру целую главу. Стенфорд не отрицает момента традиционности в употреблении метафоры у Гомера. Но он доказывает, что Гомер никогда не был рабом этой традиционности. В гомеровское время гре-

<sup>1</sup> M. Parry, The traditional metaphor in Homer. Class. Philology XXVIII, 1933, стр. 30—43.

<sup>2</sup> W. B. Stanford, Greek metaphor. Oxf. 1936, стр. 118—143.

ческий поэтический язык находился в бурном становлении, и Гомер творчески оформлял это становление в ясных и простых формах. Он использовал прежде всего те примитивные метафоры, которые шли из глубокой старины и в сущности пока еще не стали подлинными литературными метафорами (вроде «волоокая Гера» или «совоокая Афина»). Но Гомер уже перешел на ступень чисто литературной метафоры, где Стенфорд весьма рельефно рисует разную степень метафоричности, наличную у Гомера. Одно дело — «какое слово вырвалось из ограда твоих зубов?» и другое дело — представление о летящем слове. «Ограда зубов» — это пока является почти буквальным предметом, в то время как представление слова в виде летящего живого существа уже, несомненно, глубоко метафорично.

Но гомеровская метафора становится еще более метафоричной, когда с полетом сравнивается психическое состояние. Традиционное в данном случае, по Стенфорду, вовсе не является результатом пустого схематизма, но результатом намерения выразиться по возможности кратко и ясно. Гомер нарочито избегает таких насыщенных метафор, которые можно найти в дальнейшем только у Пиндара или Эсхила. А там, где эта насыщенная метафоричность властно требовала от поэта своего выражения, он, во избежание темноты и непонятности, часто прибегал к тому развернутому поэтическому приему, который не отличался краткостью, но зато в ясной и понятной форме выражал всю насыщенность овладевшего поэтом метафорического образа. Этим приемом было сравнение. Метафор у Гомера несколько не меньше, чем сравнений, как это легко может показаться невнимательному читателю, а их гораздо больше. Тем не менее Стенфорд согласен с тем, что максимальная сила поэтического воображения сказалась у Гомера именно в сравнениях, а не в метафорах.

Таким образом, традиционность гомеровской метафоры не имеет ничего общего с представлением о ней как о пустой и стертой форме, а она только результат замечательной краткости и ясности, которая стала образцом для всей дальнейшей поэзии. Следовательно, гомеровская метафора, как и гомеровские повторения, если и является в каком-нибудь смысле стандартом, то никак не в отрицательном смысле слова, но в положительном и прогрессивном.

То же самое мы должны сказать и еще об одном «стандартном» приеме эпоса — это об эпитетах. Упомянутый Парри в своей специальной работе о традиционных эпитетах у Гомера<sup>1</sup> пытается также и эпитеты у Гомера объяснять формалистически, ставя их, например, в ближайшую зависимость от гомеровской метрики. Эта точка зрения после упомянутых только что

<sup>1</sup> M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, 1928.



работ не может выдержать научной критики и в настоящее время должна считаться не больше как данью литературному формализму, составившему в свое время целую эпоху.

Еще один такой эпический «стандарт», именно речи, прекрасно проанализирован Бассеттом не как стандарт, но как живой элемент драматической ткани гомеровского повествования. Ни длина этих речей у Гомера, ни их отдаленность от изображаемого действия, ни их частота, ни их видимая неуместность в том или ином моменте действия не способны превратить их в какой-то формалистический придаток или в какой-то омертвевший стандарт. Работа Бассетта в этом отношении разочарует всякого, кто захотел бы здесь остаться при старых представлениях о механических функциях в эпосе того, что обычно называется стандартом, и, в частности, о художественных функциях замечательных и многочисленных гомеровских речей.

Но стандартизация эпоса исчезает у Гомера не только в области эпической техники. Оригинальные художественные характеристики появляются у него также и в изображениях вещей, людей, богов. Во всех этих изображениях более или менее постоянным и обязательным является мощный героический быт, в пределах которого, однако, отдельные предметы бесконечно разнообразны и очень далеки от стандарта. Можно считать какой-нибудь щит Ахилла чем-то традиционным и стандартным для героического быта. Но то, что Гомер изобразил на этом щите, совершенно оригинально и не продиктовано никаким стандартом. Таковы не только оружие, одежда, дворцы и т. д., но таковы же и сами люди. Ахилл и Гектор являются традиционными представителями героизма. Однако на их изображение затрачены у Гомера бесконечно разнообразные краски и приемы, так что на фоне стандарта получают здесь фигуры, не имеющие ничего общего ни с каким стандартом.

### **9. Монументальность эпоса.**

а) Характеристика. Строго эпическое произведение всегда величаво, возвышенно, будит высокие благородные чувства, воспитывает твердую героическую волю, не терпит ничего низменного, а если его и изображает, то всегда с осуждением и критикой. Это и есть то, что можно назвать одним словом: монументальность эпоса.

Латинское слово монументум значит «памятник». Употребляя это слово для характеристики художественного стиля произведения, мы как бы говорим, что само это произведение является каким-то памятником. Литературное произведение, охарактеризованное как некий памятник, изображает нечто великое и значительное, а употребляемые в нем способы изображения значительны, широки, глубоки. Об этом прекрасно говорил Белинский<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Полн. собр. соч., 1954, т. V, 35.

«Надо было, чтоб событие сделалось поэтическим преданием живой и роскошной фантазии младенческого народа; надобно было, чтоб герои события представлялись в отдаленной перспективе, в тумане прошедшего, которые увеличили бы их естественный рост до колоссальных размеров, поставили бы их на котурн, облили бы их с головы до ног сиянием славы и скрыли бы от созерцающего взора все неровности и прозаические подробности. столь заметные и резкие вблизи настоящего».

б) Типы монументальности. Прежде всего отметим монументальный характер всего гомеровского героизма, т. е. самих героев и совершаемых ими деяний.

Почти каждый гомеровский герой — это необычайно сильная натура, с железным характером и совершенным бесстрашием перед любыми опасностями и катастрофами. Эти герои могут весьма сильно любить и весьма сильно ненавидеть у них все — большое, сильное, свободное. Они даже едят не так, как простые смертные. В «Илиаде» эти герои то и дело зажаривают по 100 быков или баранов для жертвоприношения, но значительная часть этого мяса съедается ими самими и запивается целыми ведрами вина. Роскошь и обилие вообще характеризуют собою всю гомеровскую жизнь.

Когда говорят о монументальном характере гомеровского героя, имеется в виду не какая-нибудь их высокая мораль, их благочестие, скромность, смирение и прочие христианские добродетели. Гомеровские герои — это сильные, крепкие, красивые люди; и монументальность их характера заключается в их огромной силе, физической и психической, соединенной с красотой, благородством и независимостью ее проявления. Гомеровская монументальность — это величие и сила большого человека, всецело земного и всецело преданного земным, хотя и весьма значительным интересам.

К сфере монументальности относятся у Гомера не только герои и их подвиги, но и вся их окружающая бытовая жизнь. Так как эта последняя изображается в контексте героической жизни, то и она никогда не может быть у Гомера измненной или мелочной.

в) Снижение монументальности. В связи с наличием у Гомера разновременных ступеней социально-исторического развития традиционность и монументальность тоже во многих местах теряют свой строгий характер и заменяются новыми чертами, которые весьма далеки и от традиционности и от монументальности. Можно даже сказать, что эти два принципа художественного стиля Гомера находятся у него в наиболее заметном движении и чаще других приходят к своей прямой противоположности.

Например, вся основная тема «Илиады» выдержана отнюдь не в тонах монументальных, а скорее в тонах сниженных. Можно считать основной темой «Илиады» гнев Ахилла. Но Ахилл гневается из-за пустяка, ничтожного в сравнении с величием

того дела, ради которого он прибыл под Троию. Ахилл бросает сражение только из-за того, что главнокомандующий отнял у него его пленницу. В другую историческую эпоху за такой уход с фронта он был бы строго наказан. В «Илиаде» же за Ахиллом ухаживают, его уговаривают, а он упорствует даже тогда, когда им уже получено достаточное удовлетворение. В дальнейшем он возвращается к сражению. Но это возвращение происходит не от раскаяния или в силу какого-нибудь принципиального решения, но продиктовано жаждой мести за погибшего друга. Ничего особенно монументального в этом нет. Ссора Ахилла с Агамемноном и употребляемые ими бранные слова, решение Агамемнона отправиться на родину и всеобщая радость по этому поводу, насильственное возвращение бегущих к кораблям греков, история с Ферситом и т. д., не говоря уже о поведении богов, их пороках, ссорах, — все это мало способствует монументальности, все это скорее снижает стиль Гомера. Эти черты снижения эпического стиля не укрылись от Белинского, несмотря на его восторженное отношение к Гомеру. Белинский пишет (т. VII, стр. 41, 1955 г.):

«...в поэме Гомер «Илиаде» не только люди, но и боги ругаются друг с другом не лучше героев повестей Гоголя. Так, например, в XXI песни Арей называет Палладу «наглою мухой», а Гера-богиня Артемиду-богиню «бесстыдную псичей», или, говоря проще, — «сукою». Скажут: это недостатки поэзии грубых времен: старые песни! Не недостатки, а верное, изображение современной действительности, с ее бытом и ее понятиями».

Таким образом, отношение Белинского к возвышенному стилю гомеровского эпоса вполне трезвое и критическое.

**10. Отсутствие мелочей в эпосе, наивность.** Этот принцип тоже с полной необходимостью вытекает из нашего общего первого принципа о примате общего над индивидуальным. Если в эпосе имеет значение только общее и если оно всерьез сплошь и рядом становится на место индивидуального, то оно всюду несет с собою и свойственную ему широту, свободу от мелочей, величавость.

Это не значит, что в эпосе никогда не изображается ничего мелкого, маленького или незначительного. Наоборот, весь эпос усыпан этими мелочами. Но самое важное заключается в том, что ни одна из этих мелочей не изображается в эпосе в своем отъединенном изолированном виде.

Всякая мелочь в эпосе изображена в свете общего, дана в окружении героической жизни, несет на себе печать великих исторических событий, приведших к подобного рода героическому быту. Поэтому, хотя Гомер и упивается изображением всякого рода мелочей (одежды, дворцов, домашней утвари, оружия), тем не менее у него нет ровно ничего мелкого, обыденного и обывательского. Как у него монументальна вся героическая жизнь, как величавы герои и события, точно таким же образом



значительна, интересна и величава у него всякая вещь, как бы она мала ни была.

Укажем еще на одну эстетическую категорию, которая тоже играет существенную роль в теории эпического стиля. Это категория наивного.

Наивное как эстетическая категория означает не просто недомыслие, не просто неумение разбираться в фактах и принимать черное за белое. Наивное в эстетическом смысле есть действительно оперирование с отдельными фактами, большими или малыми; однако эти факты всегда несут здесь на себе печать больших и глубоких закономерностей жизни, печать того, что обобщает их и выводит из состояния взаимной изоляции. Но наивный субъект не понимает того обстоятельства, что он оперирует не просто с отдельными фактами, но именно с большими и общими закономерностями этих фактов. А так как эпический субъект как раз мало размышляет об общих закономерностях жизни, то это и значит, что эпический субъект есть наивный субъект. Здесь перед нами наивное сознание. Об общих закономерностях жизни оно знает только бессознательно.

#### 11. Уравновешенно-созерцательное спокойствие эпоса.

а) Эпическое настроение. Изо всего сказанного выше о принципах эпического стиля было бы ошибочным заключить, что эпическое произведение есть насквозь объективная картина объективного мира, определяемая только самими общими закономерностями жизни и совершенно лишенная всяких живых чувств и всяких живых людей.

Да, эпос вовсе не есть только объективная картина объективных событий, которая преподносилась бы с безразличным и ни в чем не заинтересованным настроением. Эпический стиль предполагает весьма интенсивную настроенность писателя, он нуждается в глубокой и сильной эмоции, ему свойственно свое воодушевление и настроение. Но только эта эпическая эмоция и это эпическое настроение являются весьма специфическими и их не так легко обрисовать во всем их своеобразии и самостоятельности.

Обычно эпическое настроение трактуется как «эпическое спокойствие», которым, думают, эпос отличается и от лирического волнения и от драматической дееспособности. Тут есть кое-что правильное, но такая характеристика в то же самое время совершенно недостаточна.

б) Эпическое спокойствие не есть безразличие. Когда говорится о спокойствии, это не значит, что исключаются в эпосе всякие вообще чувства и настроения. Если исключить из художественного произведения все вызываемое им настроение, это значит лишить его жизни, это значит заставить его вообще перестать быть художественным произведением. Уже по одному тому, что эпический стиль есть художественный стиль,

в нем должен присутствовать также и принцип того или иного настроения. Поэтому эпическое спокойствие, которое мы выдвигаем как один из принципов эпического стиля, не может быть отсутствием всякого настроения и всякого чувства. Это спокойствие тоже есть настроение и чувство, но только весьма своеобразное.

в) Эпическое спокойствие предполагает великие события и даже катастрофы жизни. Своеобразие эпического настроения заключается не в том, что человек ничего не видит в жизни большого и крупного, не видит никаких несчастий и страданий и не знает никаких катастроф. Спокойствие, существующее в человеке до несчастий и катастроф и основанное на том, что человек еще не видал никакого горя, такое спокойствие имеет мало цены, и не ему предстоит быть принципом того или иного художественного стиля. Ценно то спокойствие, которое создалось у человека после большого беспокойства или сохраняется у него в окружающей его беспокойной обстановке. Мудро то спокойствие, которое создалось у человека после больших несчастий и горя, после великих бурь и катастроф, после гибели того, что он считал для себя родным, близким, ценным, необходимым. Вот такое-то спокойствие характерно для эпического художника.

У Гомера множество картин человеческого несчастья, горя, даже смерти. Когда он изображает, например, сражения (а такому изображению посвящаются у него иной раз целые песни), перед нашими глазами рисуется одна сплошная катастрофа, тяжелая картина ранений, сражающихся, их гибели. И все же при созерцании этой картины мы остаемся спокойными и наше настроение вполне уравновешенно. Это относится не только к картине массовых боев в XI—XV песнях «Илиады», но и к самому безжалостному, самому свирепому убийству, которое только имеется у Гомера, к убийству Ахиллом Гектора. Мы негодуем на то зверство, с которым Ахилл убивает Гектора в XXII песни «Илиады», с волнением читаем о том, как Гектор за минуту до смерти направляет к Ахиллу свои последние просьбы. Но вот поединок кончился, тело Гектора перевезено в Трою и ему устроено торжественно-траурное погребение; и мы чувствуем какое-то возвышенное спокойствие, какое-то благородное удовлетворение от того, что при созерцании этой катастрофы прикоснулись к чему-то высокому, к чему-то очень общему и далекому от мелких и обыденных дел, к чему-то почти мировому. Вот что такое эпическое спокойствие.

г) Человеческое. Такое эпическое спокойствие еще больше углубляется, так как оно касается именно человеческой судьбы, человеческого счастья, человеческой жизни и смерти. Эпическое спокойствие слишком часто понимается сухо, плоско, как-то бесчувственно. Поэтому необходимо это «человеческое» специально подчеркнуть при обрисовке эпического настроения.

Вот Одиссей приходит в виде нищего в свой дом, видит разгул женихов и страдания своей семьи, знает, какого большого труда потребует борьба с женихами, и он представляет себе непостоянную и неверную судьбу человеческого счастья. Но здесь именно и видно, как ценна для него счастливая жизнь и как вообще он высоко ценит человеческое счастье. Он говорит (Од., XVIII, 130—137):

Меж всевозможных существ, которые дышат и ходят  
Здесь, на нашей земле, человек наиболее жалок.  
Ждать впереди никакой он беды не способен, покуда  
Боги счастье ему доставляют и движутся ноги,  
Если же какую беду на него божество насылает,  
Он хоть и стойко, но все ж с возмущеньем беду переносит.  
Мысль у людей земнородных бывает такую, какую  
Им в этот день посылает родитель бессмертных и смертных.

И Одиссей вспоминает счастливое время своей жизни, когда он сам не ценил своего счастья и совершал плохие поступки, не выходя из того круга мыслей, который послали ему боги для этого счастья. Но теперь он уже давно утерял это счастье, и теперь он понял, как им нужно дорожить, как его надо беречь и какие великие труды нужны для его восстановления.

Вот один из товарищей Одиссея Эльпенор свалился с крыши дома Кирки, ударился затылком о камень и умер; он просит Одиссея его похоронить, явившись ему в виде призрака; и вот какой грустью овеваны его слова о погибшем счастье солдата, моряка (Од., XI, 74—78):

Труп мой с доспехами вместе, прошу я, предайте сожжению,  
Холм надо мною насыпьте могильный близ моря седого,  
Чтоб говорил он и дальним потомкам о муже бессчастном.  
Просьбу исполни мою и весло водрузи над могилой,  
То, которым живой я греб средь товарищей милых.

Таково интимное отношение гомеровского грека к человеческому счастью. Эпическое спокойствие не есть какое-то бездушное состояние человека, но является итогом самых интимных представлений о человеческом счастье. Не потому эпический человек спокоен, что он не знает интимных утех человеческого счастья, но потому, что он их знает очень глубоко, и потому, что он так же глубоко знает их кратковременность и ненадежность.

Но высокая оценка человеческого счастья доходит у Гомера до высокой оценки и жизни вообще. В уста Ахилла вложена целая философия жизни (Ил., IX, 401—409):

С жизнью, по мне, не сравнится ничто, — ни богатства, какими  
Троя, по слухам, владела, — прекрасно отстроенный город, —  
В прежние мирные дни, до нашествия рати ахейской, —  
Или богатства, какие за каменным держит порогом  
Храм Аполлона, метателя стрел, на Пифоне скалистом.



Можно, что хочешь, добыть, — и коров, и овец густорунных,  
Можно купить золотые треноги, коней златогривых,  
Жизнь же назад получить невозможно, ее не добудешь  
И не поймашь, когда чрез ограду зубов улетела.

Когда в лоне эпоса появляются различные поэтические жанры и в том числе лирика, особенно ясно будет видно, насколько гомеровский эпос состоит не просто из объективного изображения больших исторических событий, но также и ставит на первый план изображение всего субъективного, личного и даже интимного, доходящего до настоящего лирического волнения.

д) Вечное возвращение. Сейчас мы остановимся на той идее эпического мировоззрения, которая должна будет объяснить весь секрет этого невозмутимого и постоянно уравновешенного эпического спокойствия.

Эпический человек, хорошо зная быстротечность человеческого счастья и даже всей человеческой жизни, знает также и то, что мировая жизнь есть вечное чередование жизни и смерти, что за всяким счастьем следует несчастье, но зато и наоборот, за всяким несчастьем следует счастье. Эпический человек еще в малой степени осознает неповторимость собственной личности, и так как он живет в основном только общими закономерностями жизни, которые и заменяют ему его внутреннюю психологию, то в результате такого максимально простого и наивного мировоззрения и возникает эта идея вечного возвращения, которая обосновывает для него постоянную мудрую настроенность и, в частности, его постоянное эпическое спокойствие.

Первобытный человек очень близок к природе, настолько близок, что считает себя ее частью, ее проявлением, ее более или менее случайным свойством. И всю человеческую жизнь первобытный человек понимает по типу закономерностей природы. А самая главная закономерность природы для человека, переходящего к оседлой жизни и начинающего жить земледелием и скотоводством, это есть чередование времен года, т. е. чередование жизни и смерти на земле. Вот эту-то закономерность природы эпический человек и считает для себя основной, понимая в этом смысле все вообще, что существует.

Гомер и здесь не остается на высоте строгого и сурового эпического стиля, он уже немного тронут соблазнами субъективизма. И потому свою идею вечного возвращения он овеивает грустными эмоциями, так что и здесь строгого эпоса не получается, а получается лирически взволнованная, хотя все еще страшно сдержанная мысль о роковой неизбежности закона вечного возвращения. Вот что можем мы прочесть в «Илиаде» (VI, 146—149):

Сходны судьбой поколения людей с поколениями листьев:  
Листья — одни по земле рассеваются ветром, другие  
Зеленью снова леса одевают с пришедшей весною.

Та же самая мысль, но только еще более глубоко и безотрадно выражена Ахиллом в его словах к Приаму, где он общечеловеческое чередование счастья и несчастья возводит к абсолютной непреложности космических закономерностей, которая является для него, конечно, прежде всего Зевсом (Ил., XXIV, 525—533):

Боги такую уж долю назначили смертным бесщастным, —  
В горестях жизнь проводить. Лишь сами они беспечальны.  
Глиняных два кувшина есть в зевсовом доме великом,  
Полны даров, — счастливых один, а другой — несчастливых.  
Смертный, кому их, смешавши, дает молневержец Кронион,  
В жизни своей переменю то горе находит, то радость,  
Тот же, кому только беды он даст, — поношения терпит,  
Бешеный голод его по земле божественной гонит,  
Всюду он бродит, не чтимый никем, ни людьми, ни богами.

Сквозь эту лирику, сквозь сдержанную грусть подобных поэтических образов у Гомера ясно проступают суровые контуры стародавнего строгого эпического стиля, который знал это вечное возвращение без всякой лирики и без всяких сентиментов.

е) Эпическое спокойствие не мешает изображению героических подвигов, а является его основой. Наконец, еще один штрих, и наша характеристика внутренней стороны эпического стиля будет закончена.

Дело в том, что самый этот термин «эпическое спокойствие», столь часто употребляемый в истории и в теории литературы, может вводить в заблуждение и, в частности, может побуждать к неправильному и совершенно уродливому представлению об эпическом героизме. Эпический герой — это вовсе не тот герой, который только спокоен и больше ничего, который нигде и никак не волнуется, никуда и никак не стремится, ничем и никогда не беспокоится.

Эпическое спокойствие это вовсе не есть отсутствие подвигов и даже катастроф, а, наоборот, оно только и может возникнуть в связи с этими подвигами и после таких катастроф. Наилучшим примером такого эпического героя у Гомера является прежде всего Ахилл. Хотя его личность и очень сложна, тем не менее одна великая особенность строгого эпического героя свойственна ему совершенно безоговорочно. Эта особенность есть чувство своей собственной роковой предопределенности, которая соединяется с бесстрашной готовностью подвергаться любым опасностям жизни. Ахилл, прекрасно зная свою близкую гибель, совершенно бесстрашно вступает в сражение, так что предопределение рока не только не пугает его, но, наоборот, оно-то и делает его бесстрашным, ибо в данном случае у него нет никаких своих собственных планов и намерений, кроме тех, которые назначены ему судьбой. Он не убегает трусливо от судьбы, но, подчиняясь ей, он тут-то как раз и выявляет свое глубочайшее «я»,

тут-то как раз и становится великим героем. Он спокоен и устилает все поле сражения бесчисленными трупами врагов, так что даже река не могла протекать спокойно по-прежнему. С таким же великим спокойствием убивает он сына Приама Ликаона, слишком молодого героя, почти еще мальчика, еще не обладающего этой эпической мудростью и потому пламенно молящего о пощаде, ведь сами боги назначили ему раннюю смерть от руки Ахилла (Ил., XXI, 46—48). Ахилл говорит Ликаону, что и сам он, Ахилл, — сын богини, а все же должен погибнуть молодым и прекрасным на поле сражения, и что поэтому нечего сетовать и ему, Ликаону, на такое же определение судьбы (Ил., XXI, 109—113).

ж) Итог. В отношении внутренней стороны эпического стиля можем сказать, что она есть уравновешенно-созерцательное спокойствие, возникающее в самом героическом духе в связи с деяниями этого последнего, порожденное в результате приобщения личности к общим закономерностям жизни и отмирания в ней всего мелкого, эгоистического и обыденного. Разложение общинно-родового строя, конечно, вносит известные шатания в эту область, поскольку общими закономерностями жизни являлись раньше идеалы родовой общины, которые начинают разлагаться.

**12. Героический характер эпоса.** Наконец, остановимся на принципе изображения героев и героической жизни. Герой является у Гомера тем фокусом, в котором скрещиваются решительно все рассмотренные выше принципы художественного стиля. Без этого понятия все эти принципы рассыпаются в дискретное множество и перестают характеризовать собою основной художественный феномен Гомера. Все искусство общинно-родовой формации более или менее эпично, поскольку оно определяется приматом общего над индивидуальным. В этом смысле эпичны все старинные мифические чудовища, эпична также и вся олимпийская мифология. Героизм, появившийся как отражение развитого патриархата, тоже эпичен. Но у Гомера ведущей мифологией является именно героическая мифология.

а) Развитие личности и частной инициативы. Общественно-экономическая история рано или поздно приходила к выдвиганию отдельной личности вместо прежнего первобытного и стихийного коллективизма. Стихийный и недифференцированный коллективизм перестает быть рентабельным, и становится более выгодным развязать права отдельной личности и ее частную инициативу. У Гомера — огромная пестрота индивидуального развития. Здесь можно найти кого угодно, начиная от царей и вождей и кончая батраками, рабами и нищими. Это стало возможным, как об этом тоже говорилось не раз, в период



далеко зашедшего разложения первобытного общинно-родового строя.

б) Связь личности с родовой общиной. Однако Гомер не был бы Гомером, если бы изображаемые у него личности оказались вполне изолированными субъектами и потеряли бы свою прямую связь с их родовой общиной. В период героической мифологии личность сильно развита. Но она все еще находится в крепкой связи со своим родом и племенем, она их обслуживает и охраняет, она их организует и ими управляет, она с ними представляет единое целое. Всякое другое изображение личности уже выходило бы за пределы эпоса и давало бы нам картину либо классического рабовладения, где личность находится в единстве не с родовой общиной, но с полисом, как коллективом рабовладельцев, либо картину позднего рабовладения, где личность вообще стремится существовать изолированно и где всякий коллектив является для нее чем-то внешним и часто даже насильственным.

в) Гомеровское богатырство, его внеклассовый и внесловесный характер. Большое развитие отдельной личности и в то же самое время сохранение ею своей коренной связи с родом и племенем приводили к тому, что эта зародившаяся личность очень долгое время была носителем всей социальной мощи ее коллектива. Она понималась как символ самой этой общины, находясь в полном — и внутреннем и внешнем — единстве с нею и олицетворяя собою все ее общественно-исторические возможности. Такая личность становилась героической, такой зародившийся в родовой общине субъект был героем.

Он был личностью в смысле частной инициативы, в смысле распоряжения своими индивидуальными возможностями. Но в нем еще не было ничего узко-личного, эгоистически-ограниченного и чего-нибудь изолированного от общественно-исторической жизни его коллектива. В таком герое обязательно воплощались все рассмотренные выше принципы художественного стиля, т. е. в нем господствовал примат общего над индивидуальным; он был абсолютно объективен, прост и наивен; он не углублялся в свои узко-личные интересы, он был благороден, всегда храбр и отважен, он всегда был на страже интересов своей родины, он был возвышен душою и далек от всяких мелочей быта.

Это безусловное единство личности и родо-племенного коллектива, создающее героизм, нужно выдвигать на первый план в определении гомеровского героизма. Герой обычно очень силен, весьма мужествен и отважен. Но не это есть специфика гомеровского героизма. Героями считаются у Гомера вестники, певцы и даже свинопасы. Герой обыкновенно является победителем и стихийных сил природы, олицетворенных в каких-нибудь чудовищах, и своих врагов, представителей чужого племени. Но это тоже не является спецификой гомеровского героизма. Трос и

Ликаон ничтожны по своей силе в сравнении с Ахиллом, молят его о пощаде, и он их беспощадно убивает (XX, 463—472, XXI, 116—119). Но Трос и Ликаон — эпические герои. Герой обычно предан своей родине и всеми силами старается ее защищать. Но это тоже не есть первое определение эпического героизма. Агамемнон несколько раз приходит к выводу о бесполезности войны и собирается отправляться домой. И все же Агамемнон — подлинный эпический и гомеровский герой. Что же является в таком случае спецификой эпического героизма?

Она заключается в безусловном внутреннем и внешнем единстве личности и родо-племенного коллектива, в единстве настолько близком и нерасторжимом, что каждая личность является как бы индивидуальным воплощением родо-племенного коллектива, и в каждой личности родо-племенной коллектив как бы сознает сам себя. Другими словами, родо-племенная община в эпоху своего расцвета является таким мощным монолитом, что она только и состоит из героев. В такой общине принципиально нет негероев или, вернее, они заклеены позором. Ни о каких классах или группировках в такой общине не может быть и речи. Правда, является весьма сложным, трудным и тонким вопросом для историка определять место, время, границы, причины и условия такого героического расцвета родовой общины. К тому же этот принцип родо-племенного героизма нельзя понимать неподвижно-метафизически и мыслить его в виде какой-то окаменевшей вещи. Он текуч и подвижен, как и все на свете. И, может быть, он чаще является идеалом и регулирующей силой, чем фактической обстановкой данного времени и места. Тем не менее в качестве именно принципа такой героизм существовал; и он, будучи древним, строгим и бескомпромиссным героизмом, как раз и был тем, что по преимуществу нужно называть эпическим героизмом.

г) Идеология героя. Идеология и самосознание героя тоже стояли выше узких и личных интересов. У Гомера много раз можно читать об идеалах доблести и храбрости и о беззаветной преданности героя своему народу.

Предоставляя читателю самому просмотреть соответствующие места у Гомера, мы здесь укажем только на работу Штипеля<sup>1</sup>. В этой работе имеются интересные материалы, но она написана с резко классовых или сословных позиций, так что идеология героя не изображена здесь с точки зрения своей необычайной широты и прежде всего вне сословных ограничений.

д) Терминология героизма. Вместо этих слишком популярных подходов к героизму Гомера гораздо более научный интерес представляет собою терминология героизма, кото-

<sup>1</sup> Fr. Stippel, *Ehre und Ehreerziehung in der Antike*, Würzburg, 1939.

рая как раз нашла для себя в науке весьма обстоятельное изображение.

Мы укажем прежде всего на старую работу — Fr. A. Ukert, *Über Dämonen, Heroen und Genien* (Abhandl. d. Sächsischen Gesellschaft d. Wissenschaft. 1850). В этой работе собран, вероятно, весь материал из Гомера, относящийся к термину «герой». Им приходится пользоваться и теперь. Интересна далее работа Олберта<sup>1</sup>.

Весьма небесполезны, хотя в настоящее время во многом устарели, статьи под словом *Heros* в «Мифологическом лексиконе греков и римлян» под редакцией Рошера и в «Реальной энциклопедии науки о классической древности» под редакцией Паули-Виссова.

Однако если все эти работы не устарели только по своим материалам и совершенно устарели по своим выводам, то современное и весьма точное филологическое исследование гомеровской терминологии героизма мы имеем в работе Трюмпи<sup>2</sup>, где разобраны все технические выражения у Гомера, в гомеровских гимнах и у Гесиода, имеющие отношение к войне. В данном месте важно указать на ту часть этого исследования, которая относится к терминам и выражениям у Гомера в связи с «победой», «славой» и пр. Впрочем, важнее всего общие выводы этого автора, относящиеся к военной терминологии у Гомера; и важны они с точки зрения того, что автор пытается здесь наметить разные периоды данной терминологии, хотя они и весьма далеки у него от социальной истории. Однако приходится благодарить автора и за такой ограниченный историзм, потому что у других авторов мы не находим даже и этого последнего.

Охватывая не только героическую, но и вообще всю военную терминологию, включая оружие, воинов, сражения, победу и поражение, славу и бесслаvie и т. д., Трюмпи предполагает четыре основных периода этой терминологии: догреческий, микенский, эомейский (доэпический) и ионийский (в собственном смысле эпический).

Только микенскими он считает *aor* («меч»), *bios* («лук»), *daïs* («факел», или «война»), *egchos* («копье»), *entea* («вооружение»), *ios* («стрела»), *pêlēx* («шлем»), *sacos* («щит»), *tryphaleia* («шлем»), *phasganon* («меч»), что, включая сомнительные микенские термины, составит всего 14 терминов.

Почти такое же число терминов (15) может рассматриваться как микенские, так и эолийские: *damēni* («укрошаю»), *phobos* («страх» или «бегство»), *chagmē* («битва», «страсть к битве») и др. Эолийских терминов Трюмпи насчитывает 25: *aichmētēs* («копейщик»), *eychos* («слава»), *cydos* («слава» сомнительное и более позднее), *aspistēs* («щитonosец»), *thōrēctēs* («латник») и др. Эолийско-ионийскими нужно признать 26 терминов: *aichmē* («копье»), *aspis* («щит»), *dory* («копье»), *eris* («ссора»), *thōrēx* («панцирь»), *spēmīs* («поножи»), *xiphos* («меч»), *oistos* («стрела»), *ioxon* («лук») и др.

<sup>1</sup> K. Ohlert, *Beiträge zur Heroenlehre der Griechen*. (Programm Lauben, I, 1875, II, 1876).

<sup>2</sup> H. Trümper, *Kriegerische Fachausdrücke im griechischen Epos*. Basel, 1950.



Микенско-эолийско-ионийских — 9 терминов: *ballō* («метать», «поражать», «ранить»), *paschē* («сражение»), *pisē* («победа»), *polemos* («война»), *pascho-mai* («сражаюсь»), *pisao* («побеждаю»), *pheugō* («обращать в бегство») и др.

В качестве нового достижения Ионии Трюмпи считает 18 терминов: *acontistēs* («копьеметатель»), *eigēnē* («мир»), *neikos* («вражда»), *hoplon* («оружие»), *ropos* («сражение»), *toxeyō* («стреляю из лука»), *typtō* («поражаю»), *philōtēs* («мир»), *phyxis* («бегство») и др.

Из общего количества 104 терминов — 71,3% приходится на эолийскую терминологию, 13,4% — на микенскую и остальные 15,3% — на ионийскую терминологию. Вывод совершенно ясен: Гомер черпает свою военную терминологию из эолийского диалекта. К этому же выводу Трюмпи приходит также из своего анализа частоты употребления отдельных военных терминов. У Гомера очень мало микенских архаизмов и очень мало ионийских неологизмов, но множество эолийских терминов.

Исследование Трюмпи содержит в себе много разных тонких наблюдений и разграничений, касаться которых здесь было бы неуместно. Но основной результат этого исследования не может не обращать на себя самого серьезного внимания. Оказывается, что, хотя расцвет героической поэзии относится к ионийским временам, вся ее основа является эолийской; а это, переводя на язык настоящей работы о Гомере, должно свидетельствовать о примате строгого героизма у Гомера над героизмом позднейшим, т. е. более свободным и менее дисциплинированным.

Очень важным термином, характерным для героической идеологии Гомера, является *aidōs*. Термин этот с трудом поддается переводу. Обычно его переводят как «стыд» или «совесть». Но он, несомненно, имеет также и положительное значение в смысле «чувства чести», «чувства долга», «сознания обязанности». Имеется довольно подробное исследование фон Эрффа «*Aidōs* и родственные понятия в их развитии от Гомера до Демокрита»<sup>1</sup>.

Этот автор приходит к выводу, что понятие «айдос» характерно только для аристократического образа мыслей у Гомера. Это и правильно и неправильно. Правильно это в том смысле, что ведущей идеологией у Гомера является, несомненно, идеология родовой знати. Но это неправильно потому, что автор в своем исследовании не учитывает многочисленных наслоений в аристократической идеологии Гомера и прежде всего ее несомненной тенденции к эмансипации. Верно у этого автора также и то, что понятие это относится по преимуществу к военной области, хотя «айдос» употребляется также и, например, в отношениях между детьми и родителями. Неплохо говорится у автора также и о невозможности отождествлять гомеровский «айдос» с современным понятием совести, которое имеет исключительно моральный или общественно-моральный смысл. В основ-

<sup>1</sup> C. E. von Erffa, *Aidōs und verwandte Begriffe in ihrer Entwicklung von Homer bis Demokrit*, Leipzig, 1937, *Philologus Supplement*. Bd. 30. H. 2.

ном исследования этого автора достаточно убедительно обнаруживают, что «айдос» — это одна из самых необходимых принадлежностей героической идеологии у Гомера. В смысле раскрытия значения этого термина имеется интересный материал также в старой работе — *Aidos. Dissert. inaugur. Tradidit. R. Schultz. Rostock. 1910.*

е) Неправильная теория героизма. В науке долгое время существовала, да имеет хождение еще и сейчас совершенно неправильная теория о происхождении почитания героев из культа мертвых. Конечно, нельзя отрицать того, что крупный герой после своей смерти уже начинал оцениваться вне сопровождавших его, как и всякого человека, мелочей жизни, что совершенные им подвиги после его смерти давали более ощутительный результат, что им начинало гордиться большее число людей, что он иной раз начинал мыслиться родоначальником целого рода, племени, города или страны. Данай мыслился родоначальником Аргоса, Кадм — родоначальником всех фиванцев. Несомненно, герой часто только начинал оказывать огромное влияние после своей смерти. Но все это совершенно не значит, что почитание героев произошло из культа умерших или из культа предков. Наоборот, сам культ предков появился в результате реальных подвигов тех или иных исторических героев и из сознания их великой значимости на протяжении многих поколений. В этом отношении крупнейший филолог Эрвин Роде, так глубоко развивший классическую филологию в разных направлениях, жесточайшим образом ошибается, выводя почитание героев из верования в души умерших.

ж) Позднейший героизм. В заключение необходимо сказать, что определение эпического героя, как и все определения гомеровского стиля, нельзя понимать неподвижно, в каком-то окаменевшем или оцепеневшем виде. Гомеровские поэмы, будучи продуктом эпохи общинно-родового разложения, также и в отношении героизма рисуют нам весьма пеструю картину. Это весьма поздний эпический героизм, уже содержащий в себе черты субъективизма, неустойчивости, изнеженности, изысканности и весьма капризной психологии. Даже о самом главном герое «Илиады» Ахилле нельзя сказать, что он герой старого и строгого стиля, лишенный всякой внутренней пестроты и капризов. Наоборот, в течение всей поэмы он только и знает, что капризничает, вредит из-за пустяков своим же собственным соотечественникам, а в связи со смертью своего друга Патрокла впадает в совершенное неистовство. Гектор лишен черт такой психологии. Но и он все время проявляет некоторого рода неуравновешенность, поспешность в своих суждениях, частое непонимание обстановки и наивность перед лицом грозной опасности. Более отчетливое суждение по этому вопросу должно быть выработано в тех разделах науки о Гомере, которые посвящаются характерам героев. Но и при самом общем взгляде, каждый вни-



мательный читатель Гомера сам приведет массу примеров неустойчивости героических характеров, их далекости от строгого героизма, бытовыми и отнюдь не героическими чертами.

Интерес Гомера к маленькому человеку имеет уже мало общего с тем героизмом, который является у него основным предметом и методом изложения.

**13. Природно-телесный и самостоятельно-материальный характер эстетики, этики и религии в эпосе.** Авторы терминологических исследований утверждают, что эта героическая область отнюдь не отличается у Гомера специфически моральным характером. То же самое необходимо сказать и о гомеровском героизме в целом. Однако этот примат природнотелесного над внутренним и духовным встречался нам и при изложении всех вообще принципов эпоса, начиная с его объективности, антипсихологизма и т. д. Это требует специального исследования и особенно в тех областях, где вышеуказанный примат обыкновенно не мыслится на первом плане. Таковы области эпической эстетики, этики и религии.

а) Эпическая эстетика. О том, что эстетическая область не только у Гомера, но и вообще в античности весьма тесно связана с чисто «телесными» представлениями, это, кажется, уже давно установлено и пользуется всеобщим признанием. Все же при научно-филологическом подходе к предмету здесь нас ожидает масса всякого рода особенностей эпического стиля, которые отнюдь не всегда пользуются признанием и даже не всегда достаточно известны<sup>1</sup>.

Эта физическая телесность сказывается решительно во всех областях гомеровской эстетики.

Было бы нецелесообразно здесь говорить о принципах эпического стиля, излагать гомеровскую эстетику в целом. Но необходимо отметить, что прекрасное у Гомера не только лишено какого-нибудь изолированного характера, не только трудно отделимо от представлений о физических вещах вообще, но очень часто прямо связывается с огромными размерами или с мощно действующими физическими силами<sup>2</sup>.

Афина Паллада — прекрасна, но она так огромна и тяжела, что под ней трещит вся колесница Диомеда (Ил., V, 837—839).

<sup>1</sup> См. А. Ф. Лосев, Эстетическая терминология ранней греческой литературы (эпос и лирика), («Ученые записки Моск. госуд. пед. института», т. 83, М., 1953), где эпосу отведены стр. 47—206. Здесь на основании приведенных текстов из Гомера доказывалось, что термины, относящиеся к эстетике, и особенно термин «*kalos*» («прекрасный»), основаны на чисто телесных представлениях. Даже цвета у Гомера становятся понятными только с привлечением тех или иных чувственных и даже иной раз трехмерно-телесных конструкций (стр. 85—99). См. обобщающее заключение на стр. 132—138.

<sup>2</sup> Специально об эстетике величин и размеров у Гомера — в указанной выше работе А. Ф. Лосева, стр. 73—77. Очень интересна терминология Гомера, обозначающая кривизну, извивность и волнистость линий предметов. См. там же, стр. 145—148.



Арес кричит так громко, как могут кричать только 9 или 10 тысяч человек (859—861). Сама Афина вместе с Ахиллом тоже кричит так, что неприятельское войско разбегается. Когда Арес был ранен и упал на землю, он занял 7 десятин земли. Зевс — тоже «пространногремящий». Летит Гера с быстротою мысли (XV, 79—83). И т. д. В последнее время на эту сторону эстетики Гомера обратил внимание археолог Г. Шраде, но он не понимает, что это есть особенность именно эпического строя, как не понимает и того, что сам эпический стиль есть порождение общинно-родовой формации.

Конечно, гомеровская эстетика огромных размеров и величин, как и все у Гомера, не стоит на месте, но обнаруживает свое становление. Афина Паллада в «Одиссее» уже не мыслится такой огромной, как в «Илиаде». Она гораздо ближе к обычным женщинам. Она «проливает» красоту на Одиссея примерно так же, как пользуются косметическими средствами. Красота здесь все еще продолжает быть какой-то физической вещью. Но Гомер здесь уже вполне дошел до понимания красоты вне ее зависимости от больших физических размеров. Вспомним хотя бы о туалетах Геры, Калипсо или Кирки.

б) Эпическая этика. Примат «телесности», естественности и физического совершенства весьма отчетливо обнаруживает себя также и в гомеровской этике. Здесь тоже этическое мало чем отличается от того, что естественно свойственно человеку и что почти никак не зависит от таких понятий, которые мы теперь считаем по преимуществу моральными, вроде совести, долга, обязанности, борьбы с чувственными излишествами и т. д.

В своем исследовании этической терминологии Гомера Мартин Гофман<sup>1</sup> на основании исчерпывающего анализа обнаруживает вполне зародышевое состояние этики у Гомера. Конечно, это объясняется прежде всего тем, что здесь перед нами повествовательный, а не дидактический эпос.

Добродетели и пороки, о которых идет речь у Гомера, весьма немногочисленны и почти всегда лишены морального содержания в нашем смысле слова. Убийство, например, вовсе еще не трактуется как преступление. Воздержанность и распушенность тоже меньше всего относятся у Гомера к моральной области. Правдивость и честность не заслуживают здесь такой высокой оценки, как хитроумие и изворотливость.

Вся античная этика развивалась, собственно говоря, уже после Гомера. Для Гомера гораздо важнее красота тела, физическая сила, великолепие одежды, блестящее развитие интеллекта, счастье, успех, слава, чем мораль в собственном смысле слова.

---

<sup>1</sup> Martin Hoffmann, Die ethische Terminologie bei Homer, Hesiod und den alten Elegikern und Jambographen. I Homer. Inaug. Dissert. Tübingen. 1914.

Для всех этих понятий у Гомера существует масса разного рода терминов и выражений, в то время как этическая терминология у него почти целиком отсутствует. Такие термины, как *cleos* («слава»), *cydos* («слава»), *amutōn* («безупречный»), *eus* («хороший»), *dios* («божественный», «светлый»), *theios* («божественный»), *agathos* («хороший»), *esthlos* («благородный»), *sacos* («дурной»), *ameinōn* («лучший»), *cheirōn* («худший»), *aretē* («добродетель», «доблесть»), гораздо больше связаны с благородством происхождения, физической силой и храбростью, чем с какими-нибудь нравственными качествами. Например, за некоторым исключением *cleos* относится к области военных подвигов и прямо отождествляется с ними (Ил., V, 172, VII, 91, Од., VIII, 147, IX, 264). *Aretē* тоже относится прежде всего к военным делам и состязаниям (Ил., VIII, 535, XI, 90, XIII, 237, XX, 242, Од., VIII, 237, XXI, 187, XXII, 244, XXIV, 515), далее, к общим качествам человека (Ил., IX, 498, XIV, 118, XXIII, 578; Од., II, 206, IV, 629, VIII, 244, XIII, 45, XVIII, 133). К моральной области этот термин относится только в четырех текстах, да и то в позднейшей «Одиссее» (XIV, 402, XVII, 322, XXIV, 193, 197). Моральный человек у Гомера — это красивый, сильный, умный, красноречивый, благородного происхождения человек, которому сопутствует счастье и слава.

Моральные оценки у Гомера не отсутствуют. Но их очень трудно отделить от естественного хода событий и фактического развития самой действительности. Конечно, до некоторой степени можно находить нечто этическое в таких гомеровских терминах, как *hybris* («дерзость», «надменность»), *hyperphialos* («высокомерный», «наглый»), *athemistos* («беззаконный», «нечестивый»), *atasthalos* («нечестивый», «дерзкий»), *alitros* («нечестивый»), *aisimos* («определенный судьбою», «разумный»), *euergos* («хорошо поступающий», «честный»). Однако здесь нет нравственности как таковой. О храбрости, например, у Гомера можно читать очень много. Но считать ее добродетелью у Гомера едва ли можно, потому что она у него ничем не отличается просто от физической силы. Различать *alcimos* («сильный», «храбрый») и *irphthimos* («физически сильный») у Гомера очень трудно. Храбрость, мало отличимая от физической силы, также мало отличается от благородного происхождения. Знаменитые гомеровские термины — *carterothymos* («сильный духом»), *craterophrōn* (тоже), *megathymos* («мужественный»), *megalētor* (тоже), *hyperthymos* («весьма мужественный»), *hypermenēs* («весьма могучий»), одинаково относятся и к области морали и к области естественного темперамента. Термины *epēēs* («кроткий», «ласковый»), *agapos* («кроткий»), указывающие на мягкость и приветливость, относятся у Гомера гораздо больше к эстетическому идеалу, чем к идеалу этическому. Это скорее какая-то наша «любезность».

Несколько больше имеет нравственный смысл слово *philein*



(«любить», «дружить»). Однако здесь идет речь главным образом об естественной склонности одного человека к другому; но очень мало заметно элементов какого-нибудь долга, обязанности или признаваемой нравственной необходимости. Может быть, только гостеприимство является у Гомера намеком на нравственное обязательство.

Термины, относящиеся у Гомера к нечестности или неправдивости, тоже имеют весьма слабый моральный смысл, потому что эта нечестность и неправдивость не только не порицаются, но иной раз даже и восхваляются или изображаются в нравственном смысле безразлично. Решительное порицание чего-нибудь у Гомера почти отсутствует. Когда у Гомера что-нибудь порицается, это не имеет нравственного смысла уже по одному тому, что у него вообще порицается все что угодно. *Themis* и *Dicē*, обычно относимые к области права и нравственности, у Гомера являются не больше, как результатом привычки. Это и понятно, потому что в эпоху Гомера не существовало никакого писанного законодательства и все нормы поведения более или менее зависели от разных обычаев. Более нравственный смысл имеет выражение *themis estin*. Но переводить его в зависимости от контекста приходится самым разнообразным способом: «позволено», «существует обычай», «естественно», «установлено». Абстрактное значение справедливости имеет *dicē* только в Ил., XVI, и Од., XIV, 84. В этом же смысле употребляется и *dicaïos* («справедливый»), т. е. в смысле традиционных обычаев и привычек. Нравственно прекрасное и нравственно безобразное не являются здесь противоположностями, а только разной степенью одного и того же. И хотя мудрость как интеллектуальная добродетель является кардинальной добродетелью гомеровской эпохи, понимать ее этически нет никакой возможности. Бесчестие, наносимое одним человеком другому, обозначается теми же терминами, что и стыд, переживаемый тем, кто совершил нравственный проступок. Внешний ущерб имел иной раз гораздо более глубокое значение, чем ущерб нравственный.

На первый взгляд наибольшим моральным содержанием обладают такие термины у Гомера, как *anupōn* («безупречный»), *ēus* («хороший»), *agathos* («хороший», «добрый»), *aretē* («добродетель», «доблесть»). В некоторых отдельных случаях это действительно можно предполагать. Но насколько это нравственное значение проводится у Гомера сознательно, остается под большим вопросом. В термине *sacos* («дурной») граница между моральным и неморальным у Гомера тоже весьма текучая. В терминах *agathos* («хороший») и *esthlos* («благородный») тоже не чувствуется моральной специфики, т. к. эпитеты эти применяются к людям самым разнообразным по своим нравственным качествам.

Весьма характерно для этической терминологии Гомера то обстоятельство, что только в терминологии мужества, храбрости



и выносливости преобладают положительные термины, в остальных же случаях безусловно превалируют термины отрицательные. Многочисленным терминам, выражающим насилие и несправедливость, противостоит ничтожное количество противоположных положительных терминов вроде *aisimos* («приличный», «подобающий») или *cat aisap* («как следует», «как нужно»). Многочисленным терминам со значением «коварство» только и можно противопоставить *pistos* («верный», «правдивый») и *alēthēs* (с тем же значением). А подавляющее большинство отрицательных нравственных терминов просто не имеет никаких положительных эквивалентов. Термины права и обычая с нравственной точки зрения, казалось бы, должны были выступать одинаково как положительные, так и отрицательные термины. Но *athemistos* («беззаконный») есть термин отрицательный, а для термина *dicaios* («справедливый») не существует отрицательного адикос («несправедливый»), да и сам этот термин *dicaios* в большинстве случаев имеет у Гомера отрицательное значение; («Стыдиться» тоже имеет у Гомера отрицательное значение), а *chrē* («нужно», «необходимо») и *orphellō* («я должен», «я обязан») меньше всего имеют отношение у Гомера к внутреннему сознанию совести.

Это преобладание отрицательных терминов в области гомеровской этики вполне понятно. Ведь красота, сила, храбрость и прочие высокие качества человека у Гомера еще не являются нравственным идеалом; и нравственность для Гомера удобнее изображать в отрицательном смысле, поскольку его идеал человека еще не содержит в себе моральных свойств в их развитой форме. Поэтому легче изображается отрицательное, чем положительное.

Мартин Гофман относится скептически к мысли о том, чтобы находить у Гомера отражение разных периодов этического развития в противоположность такой, например, терминологии, как терминология оружия. Правда, в «Одиссее» содержится гораздо большее количество этических терминов, чем в «Илиаде». Такие термины, как *casós* («дурной»), *dicaios* («справедливый»), *atathalos* («глупый», «безумный»), *athemistos* («беззаконный», «нечестивый»), имеют в «Одиссее» гораздо чаще моральный смысл, чем в «Илиаде». *Dysmenēs* («враждебный») и *anarsios* («неприязненный»), кроме «Илиады» (III, 51), только в «Одиссее» и имеют моральное значение. То же самое нужно сказать и о таких терминах, как *cleos* («слава») и *aretē* («доблесть», «добродетель»). Совершенно новыми в этом смысле являются термины *hosios* («священный»), *euergos* («честный»), *euergesiē* («благодеяние»), *theoýdēs* («богобоязненный»). Однако вся эта моральная новизна «Одиссеи» объясняется, по Мартину Гофману, по преимуществу тематикой этой поэмы (приключения Одиссея, поведение Пенелопы, борьба с женихами, поведение слуг) и, может быть, более поздним происхождением самой поэмы. Но в

связи с соответствующей тематикой можно находить элементы этической терминологии также и в «Илиаде». Поэтому для решения гомеровского вопроса анализ этической терминологии, по Мартину Гофману, не имеет никакого значения. Наконец, для правильного понимания всего огромного значения этической терминологии Гомера надо помнить то, что Мартин Гофман склонен забывать границы терминологического исследования. Именно терминология еще не составляет всего языка Гомера и не отражает всех его выразительных возможностей. Язык вообще не является простой суммой слов, хотя бы эти слова и были самыми точными, самыми яркими терминами. Поэтому отрицательные выводы, которые дает терминологический анализ в области гомеровской этики, отнюдь еще не являются окончательными, и они могут иметь место наряду с положительными элементами этического мировоззрения. Не входя в подробности, укажем только на ряд героев, изображенных у Гомера в его Аиде, т. е. в XI песне «Одиссеи».

Тиресий, хотя и пьет кровь перед своим пророчеством Одиссею (98 сл.), тем не менее ввиду своих высоких моральных качеств вполне сохраняет свой пророческий дар в том же виде, в каком он имел его и на земле. Таков же Минос, который судит умерших, приходящих в Аид (568 сл.). Характерно самое проведение этого суда, свидетельствующее о наличии каких-то безусловных моральных принципов. Несомненно, только прогрессирующая мораль способна была создать те образы знаменитых грешников, которые мы находим в Аиде, — Тития, Тантала, Сисифа (576—593). Несомненно, новым моральным сознанием продиктовано и водворение Геракла на небе ввиду его общеизвестных и неизмеримых заслуг перед людьми и Зевсом (602 сл.). Таким образом, как бы мы ни расценивали этическую терминологию Гомера, Гомер, если не в самих терминах, то, во всяком случае, путем изображения героизма вообще вполне дошел до морального сознания или находится, так сказать, у самых его истоков. Этот моральный идеал гораздо более позднего происхождения, чем общегомеровская естественная и физически непосредственная этически-эстетическая картина жизни.

в) Эпическая религия. Наконец, тем же самым природно-телесным и самостоятельно-материальным характером отличается гомеровская религия. У Гомера, правда, не говорится, что боги произошли из земли; Гомер для этого слишком культурен и цивилизован. Но по Гомеру (Ил., XIV, 201), боги произошли от Океана и Тефии. А это мало чем отличается от чисто земного их происхождения. Боги у Гомера вовсе не бесплотные духи. Каждый из них обладает своим собственным телом, хотя оно может быть и таким, что человек его не видит. Они далеко не все знают и не все могут, и их нетрудно обмануть. Вместе с людьми они воюют, дерутся между собою, да и люди их могут ранить. Они вступают в брак с людьми, ревнуют,



друг другу изменяют. От богов происходят все герои, или непосредственно или через ряд поколений. Боги нуждаются в жертвоприношениях со стороны людей, т. к. без этих жертв им голодно. У Гомера, как, впрочем, и у всех античных авторов, совершенно нет никакого представления о творце и творении. Понятие творения возникает только в монотеистических религиях.

**14. Общий обзор всех рассмотренных выше основных принципов эпического стиля.** Эпический стиль возникает из примата общего над индивидуальным. Это, первопринцип стиля Гомера. Именно, если общее становится на место личного, то ясно, что личность выступает здесь в неразвитом и примитивном виде. Поэтому, все, что в эпосе излагается, излагается без всякой критики и вполне легковерно. Отсюда:

I. Объективность эпоса.

Отсюда для всякого эпического изображения жизни характерны:

II. Обстоятельная деловитость эпоса.

III. Живописность и пластика изображений, а также

IV. Антипсихологизм и чисто вещественное изображение всякого внутреннего переживания.

Но личность, в которой еще не проснулось ее непостоянное «я», всецело предана тому общему, порождением чего она является, т. е. своему родоплеменному коллективу. Отсюда же вытекает преданность всему тому, что получено от предков, т. е. всему великому и значительному, что неизбежно становится непоколебимым авторитетом, когда исключено или, вернее, когда еще не развилось в личности ее «я» со всем эгоизмом и капризами текущих и своевольных переживаний. Поэтому понятно, что к числу основных принципов эпического стиля обязательно относятся:

V. Традиционность и

VI. Монументальность эпоса,

VII. Отсутствие в нем мелочей и

VIII. Уравновешенно-созерцательное спокойствие свободно-героического духа.

Все эти принципы художественного стиля эпоса концентрируются в одном, который одинаково относится и к стилю, и к мировоззрению, и к образу жизни эпического человека. Это принцип эпического героизма. Без него все остальные принципы оказываются разьединенными и теряют свою цельность и свое оформление, которое властно требуется самой спецификой гомеровского творчества. Для объективности эпоса должен быть тот ее реальный носитель, без которого она остается только абстрактным понятием. То же самое надо сказать и о пластике эпоса, о его монументальности, об его традиционности и т. д. Реальным носителем всех этих особенностей эпического стиля и является герой, понимаемый как продукт общинно-родовой формации периода цветущего патриархата, т. е. как индивидуаль-



ное воплощение самой же патриархальной общины. Только в этом принципе эпического героизма впервые находит свою завершительную характеристику порожденный родовой общиной или родоплеменным коллективом примат общего над индивидуальным.

### III. ЗАРОЖДЕНИЕ НОВЫХ СТИЛЕЙ И ЖАНРОВ, КРОМЕ ГЕРОИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ.

**1. Неизбежность зарождения новых стилей.** В Гомере перекрещивается несколько социально-исторических эпох, и сам он уже продукт далеко зашедшего общинно-родового разложения. Следовательно, и сам эпический стиль уже колеблется у Гомера. Гомеровские поэмы оказываются лоном зарождения уже новых стилей, а потому и новых жанров, поскольку всякий жанр есть только реализация того или иного стиля. Правда, жанр гораздо шире стиля, поскольку одно и то же художественное произведение может отличаться разными стилями, которые то гармонируют один с другим, то противоречат друг другу и не создают общего стиля, причем подобного рода противоречия бывают характерны иной раз даже и для больших произведений искусства. И если у Гомера зарождаются разные стили, то это значит, что у него зарождаются разные жанры.

Уже Белинский прекрасно себе представлял эту сложность и смешанность эпического стиля у Гомера, возникшую в связи с поздним характером его творчества. Он писал (Полн. собр. соч., 1953, III, 308):

«Гомер должен быть предметом особенного изучения из всех поэтов Греции, потому что он, так сказать, отец греческой поэзии, заключивший в своем великом создании всю сущность поэзии своего народа, так что впоследствии из «Илиады» развилась лирика и особенно драма греческая: в ней скрывались их начала и стихии».

Белинский проникновенно пишет об особенностях «Илиады» — этого вечно живого слова, субстанциального источника жизни греков, из которого истекла вся дальнейшая их литература и знание и в отношении к которому у трагики и лирики их, и сам философ Платон — только его развитие и дополнение» (IV, 418).

#### **2. Эпический стиль.**

а) Сказка. Сказка отличается от мифа тем, что она изображает чудесное уже без веры в его полную реальность, но с оценкой его как известного рода вымысла, преследующего чисто занимательные цели. По своему содержанию сказочные мотивы — большею частью очень древние и когда-то были самой настоящей мифологией. Но в гомеровскую эпоху многие старинные мифы уже потеряли свой реализм и уже начинали преподноситься как забавный вымысел.

Когда мы читаем, что, например, сторукий Бриарей явился на Олимп, чтобы помешать врагам Зевса свергнуть его с мирового престола (Ил. I, 396—404), то в контексте развитого героического эпоса это звучит уже как сказка. Страшилище химера с головами льва, козы и змеи с девичьим лицом и с пламенем из пасти, которое было побеждено Беллерофонтом (Ил., VI, 179—183); ранение смертным героем Диомедом бессмертных богов Ареса и Афродиты (Ил., V, 855—863; 335—339); шапка-невидимка Аида, благодаря которой скрывается Афина Паллада (Ил., V, 844 сл.); превращение Сна в птицу Халкиду (Ил., XIV, 285—291); плач коней Патрокла после убийства их хозяина (Ил., XVII, 426—428); ускорение заката солнца Герой (Ил., XVIII, 239); оживление Гефестом созданных им статуй (Ил., XVIII, 417—420); разговор коней Ахилла со своим хозяином о грозящей ему опасности (Ил., XIX, 400—424); борьба Ахилла с рекой Скамандром (Ил., XXI, 232—341); явление Ахиллу призрака Патрокла (Ил., XXIII, 65—107); превращение Ниобы в скалу от скорби по убитым детям (Ил., XXIV, 614—617), — все подобного рода мотивы в контексте героического эпоса уже не звучат в такой же мере объективно реалистически, как звучит сам героический эпос, почему их правильнее называть сказочными мотивами, а не мифическими.

Особенно богата сказочными материалами «Одиссея». Если в «Илиаде» отдельные небольшие сказочные мотивы только вкраплены в контекст обширной героической поэмы, то в «Одиссее» — это не только отдельные сказочные мотивы, но и целые весьма обширные сказочные эпизоды. Особенно много таких эпизодов мы имеем в песнях IX—XII, где Одиссей рассказывает на пиру у царя Алкиноя свои приключения первых трех лет странствования. Читая такие эпизоды, как историю с Эолом, который связал все ветры в одном мешке, или как превращение Киркой всех спутников Одиссея в свиней, или как нисхождение Одиссея в Аид, или как Сцилла и Харибда, или Сирены, или месть Гелиоса за его быков, трудно поверить, что автор этих эпизодов еще не вышел из того примитивного и детского легковерия, которое раньше приводило к безусловной вере во все эти чудовища и во все эти чудеса. Чувствуется, что автору этих эпизодов не очень страшны ни Кирка, ни Сцилла, ни Харибда, ни Сирены, что все это было страшным и ужасным когда-то очень давно, до Гомера, и что теперь, во времена Гомера, для этой богатой и обеспеченной, роскошно живущей родовой знати, подобного рода эпизоды являются по преимуществу эстетическим увеселением, забавным вымыслом, питающим глубокую художественную чувствительность.

Нельзя сказать, что для Гомера уже совсем миновал век всякой мифологии. Гомер, конечно, все еще остается порождением общинно-родовой формации и, следовательно, глубоко верит в реальность мифологических образов. Но он уже настолько раз-

вит в художественном отношении, что мифология и искусство становятся для него чем-то единым и неразделимым, что простая и наивная мифология со всеми ее ужасами и страхами уже неинтересна для него и что он поэтому везде настолько же мифологичен, насколько и поэтичен. А поэзия уже нейтрализует все ужасы древней мифологии, делает их красивыми и занятыми, совсем нестрашными и превращает как бы в самый настоящий поэтический вымысел, хотя все это далеко не было простым поэтическим вымыслом, но уходило в глубину тысячелетнего мифологического реализма в полном и буквальном смысле этого слова. У некоторых историков античности встречается термин «Художественная мифология». Употреблявшие этот термин авторы хотели сказать, что Гомер — это и не просто мифология, и не просто поэзия. У него мифология и поэзия даны сразу и неразрывно в своем полном и непосредственном тождестве. Думается, что такая «художественная мифология» необходимо должна была возникать из наивной и некритической мифологии и той поэзии, которая оперирует уже свободными художественными вымыслами. При такой точке зрения на предмет становится вполне понятным, почему мы находим в эпосе Гомера такую огромную склонность к сказке, и почему эта сказка является совсем другим стилем и жанром, чем строгая героическая поэма.

б) Роман. Таким же выходом за пределы героической поэмы являются в «Одиссее» приключения Телемаха и самого Одиссея, причем первые 8 песен очень похожи на авантюрный роман, а песни XIII—XXIII — на роман семейный.

Роман отличается от героической поэмы не тем, что действующие в нем лица уже не могут называться героями, и не тем, что они не могут идеализироваться (героям романа может быть свойственна любая степень идеализации, как и полное ее отсутствие или, наоборот, осуждение героев), и не тем, что в романе изображается быт (понятие быта — весьма условное, так как быт в разные эпохи разный, и без него вообще не может существовать человек, как не существуют без него гомеровские герои). Различие романа с героической поэмой в основном социально-историческое. Роман возникает только тогда, когда отдельная личность уже освобождается от родовых авторитетов и тем самым от мифологии, которая их отражает и своеобразно воспроизводит. Эта личность начинает проявлять свою собственную инициативу, становясь в разнообразные отношения как к другим личностям, так и ко всему обществу, или к тем или иным общественным коллективам. Вот тут-то и возникает тот быт, о котором говорят теоретики романа. Это не есть быт вообще, но быт, в котором живет та или иная личность, освобожденная от подавляющего ее родо-племенного коллектива и входящая в какой-нибудь новый коллектив, уже предоставляющий ей ту или иную степень частной инициативы. Такой



быт разрисовывается, конечно, уже гораздо более реалистически и на нем уже совсем необязательна печать старых родо-племенных, мифологических или каких бы то ни было вообще надличных авторитетов. Такого рода быт изображается гораздо больше в «Одиссее», чем в «Илиаде».

Прежде всего это то место «Одиссеи», где Телемах после долгого путешествия возвращается домой и встречает своего пастуха Евмея (Од., XVI, 12—29). Евмей еще раньше заметил, что собаки не залаяли на пришельца, а, наоборот, стали к нему ласкаться. Когда же он воочию узнал Телемаха, то от изумления и нахлынувших чувств радости он роняет на землю сосуды, в которых смешивал вино с водою, обнимает Телемаха и начинает его горячо целовать и в голову, и в глаза, и в руки, сам заливаясь слезами радости, подобно тому, как отец радостно встречает своего сына после 10-летней разлуки.

Далее — опознание Одиссея его старой няней (Од., XIX, 467—490). Когда Еврикля моет ноги неведомому страннику, она еще не знает, что это Одиссей. Но вот она замечает шрам на ноге Одиссея от ранения, полученного им еще в детстве. И сразу она выпускает из рук ногу Одиссея, эта нога ударяется о таз с водой. Медный таз звенит, и вода проливается на пол. У самой Евриклей пресекается голос, глаза наполняются слезами, в сердце у нее сразу и радость и скорбь. Чуть оправившись, она обращается к Одиссею со словами радости и ласки. Но тот хватает ее за горло, велит прекратить свою речь и шепотом начинает рассказывать ей о своих планах.

Наконец сцена, в которой Одиссей убивает одного из женихов, Евримаха (Од., XXII, 82—89). Когда разозленный Евримах выхватил меч, чтобы убить Одиссея, тот ранит его из своего лука в сосок, но так, что стрела доходит до печени. Евримах выпускает меч из своих рук, шатается, падает, задевая собою стол и роняя на пол посуду, ударяется лицом об пол, начинает судорожно биться пятками о кресло и, наконец, испускает дух.

Все такого рода описания гораздо больше похожи на роман, чем на героическую поэму.

**3. Лирика.** Но Гомер выходит далеко за пределы и самого эпоса. У него очень много лирических мест. Причем его лирика бывает и близкой к эпосу, и далеко от него отошедшей.

а) **Воинственно-патриотическая лирика.** Когда в истории греческой литературы излагается лирика, то обыкновенно начинают с тех ее видов, которые и по своему настроению, и по своей метрике еще близки к эпосу. Именно наиболее близким к эпосу типом лирики является элегия военно-агитационная. Тут обычно приводятся имена первых греческих лириков Каллина и Тиртея. В «Илиаде» (XIII, 95—124, 231—238) Посейдон энергично агитирует среди греческих героев, чтобы они отбили наступление троянцев, обращаясь к ним с воодушевленными и прямо-таки горячими речами. Здесь нет ника-

кой разницы с упомянутыми Каллином и Тиртеем, тем более, что они являются современниками последних этапов развития гомеровского эпоса.

В «Илиаде» (XXII, 71—76) Приам, удерживая Гектора от битвы, рисует ему, между прочим, в своей пространной речи, как прекрасен юноша, раненый и умирающий на поле сражения, и как безобразен в том же самом положении старец. Эта мысль и эти образы раненого юноши и старца целиком находим у Тиртея, представителя уже не эпоса, но лирики, а именно элегии во фрагменте 10, ст. 21—30. В науке даже спорили о том, повлиял ли здесь Гомер на Тиртея или Тиртей на Гомера. Но в данном случае важно совпадение двух жанров, которое стало возможным только потому, что эпический стиль у Гомера — не просто эпический, но очень сложный и даже смешанный эпический стиль.

В нем источники разных других стилей и жанров и, в частности, воинственно-патриотической и военно-агитационной элегии.

б) Лирика героической любви. Знаменитым образцом этого нового вида лирики является прощание Гектора с Андромахой (Ил., VI, 395—502). Сквозь строгие контуры старого сурового эпического стиля здесь пробивается уже неэпическое изображение супружеской любви героев. Здесь изображается трагическая судьба Андромахи, потерявшей своих родителей, семерых братьев и родину\* и попавшей к Гектору в слабый надежде на счастливое устройство жизни. Но вот Гектор участвует в большой войне и готовится к опасному бою. Андромаха с малолетним ребенком и служанкой выходит для прощания с Гектором и слабым неуверенным голосом и нерешительными выражениями пытается удержать его от опасного боя. Она прекрасно знает, что не только Гектор этого не сделает, но в конце концов и сама она этого не позволит. Гектору тоже нестерпимо тяжело расставаться не только с домом и родными вообще, но прежде всего с Андромахой. Благородный лиро-эпический стиль этого отрывка из «Илиады» углубляется и делается более эмоциональным благодаря введению эпизода с ребенком, который сначала испугался отца в полном вооружении и заплакал, а потом, когда отец снял с себя грозно-блещущий шлем, сам потянулся к нему ручками, и отец стал его горячо целовать. Плачущую Андромаху Гектор нежно отсылает домой заниматься своими делами, а сам непреклонно и бесстрашно направляется на бой.

Подобного рода прощание супругов трудно назвать чисто эпическим. В нем пробивается сильнейшее лирическое волнение, которое, хотя и не нарушая формально обычных эпических условностей, все же окрашивает этот строгий эпос в очень мягкие и трогательные тона и является прекрасным образцом того, как на лоне перерезлого эпического стиля начинают зарождаться и разные другие стили и, в частности, лирика.



в) Лирика страстной любви к жизни в условиях обреченности этой последней. Гомеровский эпос, несмотря на свою монументальность и даже суровость, весь пронизан страстной жадью жизни и стремлением увековечить память погибшего, как бы приобщить его и после смерти к тем, кто еще живет на земле и видит солнце.

В «Илиаде» (VII, 77—91) Гектор перед поединком просит на случай гибели вернуть его тело родным для погребения и надеется, что также и ахейцы погребут своего павшего в битве товарища на берегу моря, чтобы могильный холм был свидетелем славы Гектора. «И слава моя не погибнет», — утешает он себя. По словам Агамемнона (VII, 116—119), даже Гектор, как он ни отважен, рад будет уцелеть и спастись от ужасной войны. И сам Гектор мечтает (VIII, 538 сл.): «О, если б настолько же верно стал я бессмертен и стал бы бесстаростен в вечные веки». Душа его отлетает к Анду, оплакивая свою участь и расставаясь с юностью (XXII, 363).

Душа Патрокла также печалится по юности, покидая его тело (XVI, 856 сл.). Его жизнь оплакивают кони (XVII, 437—441) и это заставляет Зевса признать (446), что нет на земле существа более несчастного, чем человек. После смерти Патрокла друзья с нежностью вспоминают приветливость его при жизни (670—672) и Ахилл с горечью думает о том, что Патрокл погиб вдали от родины милой (XVIII, 99 сл.), вместе с тем оплакивая и свою судьбу: мать не увидит его в отеческом доме (88—90). Однако сам Ахилл весьма жесток с юным Ликаоном, страстно молящим о пощаде и не успевшим пробыть дома с родными даже 12 дней после возвращения из плена (XXI, 74—96).

Погибшему воину не дано насладиться юностью и обрадовать жену молодую и чтимых родителей (XVII, 27—29) и жалость к убитому охватывает товарищей (346, 352). Жизнь и солнечный свет настолько связаны вместе, что герои, ожидая решающего сражения, молят Зевса губить их, уж если он это задумал, при свете дня (647).

Замечательные строки находим в более поздней «Одиссее», в XI песни, которая рассказывает о нисхождении Одиссея в Аид и об его встрече с тенями умерших. Именно здесь жалобно молит душа Эльпенора (XI, 72—78) о погребении его тела близ моря на память и в назидание потомкам. Он даже просит воткнуть в могильный холм весло в знак того, что при жизни он греб вместе с товарищами на корабле. Оказывается, и в загробном мире Эльпенору дорого то, что связывало его с жизнью и что может о нем напомнить этой жизни, если уже к ней невозможно вернуться.

Одиссей пытается нежно обнять свою мать (204—225); душа матери полна памяти о живых и подробно рассказывает Одиссею о доме, который она покинула, умерши от тоски по сыну. Агамемнон плачет, проливая горькие слезы, увидев в Аиде свое-



го боевого товарища, и Одиссей отвечает ему слезами. Душа Агамемнона все еще стремится к жизни, и он пытается расспросить Одиссея о своем сыне, а также дает ему советы, как вести себя по возвращении домой (391—395, 454—461).

Ахилл страстно мечтает о жизни. На утешение Одиссея он отвечает, что готов быть последним батраком у бедного крестьянина, лишь бы не царствовать среди мертвых (486—491). Мысли его полны воспоминаниями о своем отце Пелее и сыне Неоптолеме. Рассказ Одиссея о подвигах Неоптолема волнует его; и расставшись с Одиссеем, Ахилл шествует, радуясь, по асфоделевому лугу.

Сюда же, конечно, надо отнести и образ Одиссеевой собаки Аргуса, которой посвящен трогательный рассказ (Од., XVII, 291—327). Это была великолепная охотничья собака, которую успел еще до войны воспитать сам Одиссей, но которой он не мог воспользоваться на охоте ввиду своего отъезда под Трою. В течение войны ее брали на охоту другие. Теперь, когда Одиссей вернулся на Итаку, Аргусу было уже больше 20 лет. Из роскошного охотничьего пса он превратился в жалкое и дряхлое животное, покрытое вшами и лежавшее без движения на кучах навоза. Когда Одиссей проходил с Евмеем мимо Аргуса, этот старый и верный друг Одиссея неожиданно вспомнил своего хозяина, стал вилять хвостом и двигать ушами, но из-за своей старости и дряхлости уже не мог приблизиться, чтобы приветствовать его так, как это обычно делают собаки. А когда Одиссей прошел мимо, то этот Аргус, двадцать лет ждавший своего хозяина, умирает под впечатлением от его внезапного появления. Под этим образом Аргуса тоже кроется обычная гомеровская печаль по поводу погибающей жизни, не успевшей насладиться всеми возможными для нее дарами.

Поэтому делаются особенно понятными слова Ахилла о ценности жизни (Ил., IX, 401—409). Даже богиня Фетида и та горько жалуется на свою материнскую участь иметь сына-богатыря, обреченного на раннюю гибель (VIII, 54—64):

Горе мне, бедной, родившей героя злосчастного, горе!  
Сына могучего я родила, безупречного сына,  
Первого между героев. И рос он, подобно побегу.  
Я воспитала его, как в саду деревцо молодое,  
Я к Илиону послала его в кораблях изогнутых  
Биться с сынами троянцев, — и он уж назад не вернется,  
И уж навстречу ему я не выйду в Пелеевом доме!  
Раз на земле он живет и видит сияние солнца,  
Должен страдать он. Помочь я не в силах, хотя и пришла бы.  
Все же пойду, чтобы сына хотя увидеть и услышать,  
Что за несчастье постигло его, не причастного к бою.

Энгельс писал<sup>1</sup>: «Древние были слишком стихийно материалистичны, чтобы не ценить земную жизнь бесконечно выше цар-

<sup>1</sup> Ф. Энгельс, К истории раннего христианства (Маркс и Энгельс, Соч., т. XVI, ч. 2, 1936, стр. 423).

ства теней: у греков загробная жизнь считалась скорее несчастьем».

**4. Трагедия.** Не только лирика, но, несомненно, также и драма, или, вернее, драматизм, вполне отчетливо дает о себе знать в поэмах Гомера.

а) Сущность трагического. Трагических моментов в обеих поэмах очень много. Если под трагедией понимать все ужасное и страшное, то такого рода трагическое мы будем встречать почти на каждой странице у Гомера. Но будем понимать под трагическим такую жизненную ситуацию, которая создается благодаря невозможности тех или иных надличных сил реализоваться в человеческой жизни без существенной катастрофы. Здесь дело не в самой катастрофе, но в том, что она вызвана общими и внешними силами, не могущими иначе реализоваться в человеческой жизни, как только путем катастрофы. В таком ограниченном и строго определенном смысле слова вопрос о трагизме у Гомера, конечно, получает большую конкретность и является весьма четкой проблемой гомеровского стиля.

Это не значит, что всякая трагедия есть обязательно трагедия судьбы или рока. В роли указанного надличного начала может выступать природа в тех или иных ее функциях, может выступать общество, государство, история, психика. У Шекспира, например, трагедия разыгрывается в результате именно разрушительного действия психических стихий, с которыми не может совладать сознательная человеческая личность. Следовательно, для трагедии необходимо то или иное надиндивидуальное, т. е. общее начало, которое действует закономерно, а не случайно, и в результате этой закономерности, т. е. в результате своего необходимого и неотвратимого развития, разрушает ту или иную индивидуальность, именно когда стремится в ней осуществиться, и разрушает всерьез, не односторонне и поверхностно, но, так сказать, субстанциально. Таким образом, трагедия отличается от эпоса не изображением общих начал или их закономерного воплощения в виде индивидуальной катастрофы (катастрофа может быть предметом и эпоса), но именно выдвиганием на первый план самой индивидуальной катастрофы, когда два равноправных индивидуальных воплощения общих начал (или одно из них) гибнут при взаимном столкновении, каждое ориентируя себя как единственное.

Типов трагического у Гомера очень много.

б) Так Ахилл — герой огромной мощи, и физической, и духовной. Он сын большого героя и богини. Ему суждены великие подвиги. Однако уже при рождении ему было предопределено судьбой рано умереть, если только он станет на путь героизма. Он стал на путь героизма; и вот, он должен умереть молодым. Это делает весь его образ скорбным и печальным, несмотря на массу отрицательных сторон его характера. Ахилл прекрасно знает свою судьбу. Правда, он не гибнет в пределах «Илиады».

Но события «Илиады» происходят всего за несколько дней до его смерти, которая изображалась в циклической «Эфиопиде».

И эти события, в которых участвует Ахилл, глубоко трагичны. Ведь здесь Ахилл является воплощением мировой судьбы, и воплощение это кончается катастрофой. Следовательно, это трагедия. Во всяком случае образ Ахилла в «Илиаде» овеян трагическим смыслом его жизненного дела.

С этой стороны можно сказать, что два основных конфликта Ахилла, именно потеря пленницы и потеря Патрокла, имеют даже второстепенное значение. Но в контексте рассуждения о трагедии их нужно подчеркнуть, поскольку в них находятся элементы драматизма, которые нужны и строгому эпосу, и которые обильно представлены в позднем и смешанном эпосе. Здесь можно привлечь работу Е. Патцига «Трагедия Ахилла в свете античного и нового трагизма»<sup>1</sup>.

Автор устанавливает возрастающее напряжение действия после отнятия пленницы у Ахилла параллельно с ростом поражения ахейцев: посольство к Ахиллу (Ил., IX), посылка Патрокла Ахиллом к Нестору, пребывание Патрокла у Нестора (оба эпизода — XI, 605—805) и мольбы Патрокла к Ахиллу в связи с катастрофой ахейцев (XVI, 2—100). В результате этого развития действия гнев Ахилла уже сломлен, и Ахилл разрешает Патроклу вступить в бой. Когда же Антилох сообщает о смерти самого Патрокла (XVIII, 1—21), то у Ахилла наступает полный перелом настроения. Его печали и скорби нет конца, он готов к самоубийству, но в дальнейшем решает вернуться к боям. По мнению Патцига, трагедия Ахилла заключается в том, что он, рассчитывая на свое торжество над ахейцами, в это самое время теряет самое для себя дорогое. Тут еще нет судьбы, и даже нет смерти трагического героя. Но, по мнению данного автора, такая трагедия еще более глубокая и напряженная, какой она была, например, у Эдипа или у Креонта в трагедиях Софокла.

Заметим, что тот же самый автор в другой своей статье под названием «Трагедия Ахилла и гомеровский вопрос» («Die Achillestragödie und die Homerische Frage» в том же журнале и в том же томе, стр. 115—135) считает трагедию Ахилла основным зерном всей «Илиады», в отношении которого все прочее в поэме может рассматриваться только лишь как позднейшее добавление и расширение.

в) Гектор и Андромаха — тоже трагические герои «Илиады». Гектор тоже действует не просто от себя и не просто за себя. Он тоже есть реализация высших сил, теперь сказали бы, природы или общества, а греки говорили — рока, или судьбы. Он тоже сам знает свою судьбу, и он тоже ее не боится. И эта судьба приводит его к катастрофе. Тут трагедия.

Андромаха, его жена, не гибнет в «Илиаде». Но, несомненно, и она является трагическим характером. Теперь же к это-

---

<sup>1</sup> E. Patzig, Die Achillestragödie der Ilias im Lichte der antiken und der modernen Tragik. Neue Jahrbücher für das Klass. Altertum, 52. Bd. 1923, s. 49—66.



му еще прибавляется и смерть Гектора с последующим надругательством над ним Ахилла. Всякий слушатель Гомера знал, кроме того, еще и дальнейшую судьбу Андромахи, тоже не менее трагическую. Тут, несомненно, трагедия.

г) Троянская война. Наконец, не нужно забывать и того, что «Илиада» изображает всего только один эпизод из десятого года Троянской войны. Нет никакой возможности рассматривать «Илиаду» в полной изоляции от всей этой Троянской войны, тем более, что о разных других ее эпизодах и прежде всего об ее причинах, равно как и об ее начале и конце, в «Илиаде» говорится недвусмысленно и много раз. Но троянская мифология, несомненно, трагична: высшие силы в лице судьбы, богов и демонов, реализуясь в человеческой обстановке, несут с собой необходимое противоречие, а это противоречие приводит к грандиозной катастрофе, к войне, к гибели Трои, да и к катастрофе с победителями-греками, по крайней мере в массе случаев, связанных с их возвращением домой. Недаром крупнейшие греческие мыслители считали «Илиаду» трагедией; среди них прежде всего Платон и Аристотель. Об этом говорит как основная тема «Илиады», связанная не столько с гневом Ахилла, сколько с гибелью Илиона, так и ее торжественно-траурный финал — погребение Гектора.

д) Гибель женихов. Осознанность трагизма в трагедии вовсе не обязательна. Ахилл знает свою судьбу и, следовательно, знает свою трагедию. Но ахейцы и троянцы в своей массе вовсе не знают того, что война между ними возникла исключительно ради просьбы Геи к Зевсу об уменьшении населения. Провидец Феоклимен нагляднейшим образом представляет себе близкую гибель женихов. Женихи эти пьют вино и едят мясо, веселятся и хохочут, не подозревая своей близкой гибели, хотя интересно будет подчеркнуть, что Гомер все же отмечает наличие в них инстинктивного предчувствия близкой смерти (Од., XX, 345—349).

И тогда в женихах возбудила  
Смех неугасный Афина и все у них мысли смешала.  
Неузнаваемы сделались их хохотавшие лица.  
Ели сырое кровавое мясо. Слезами глаза их  
Были полны, и почувствовал дух приближение воплей.

Заметим этот интересный и сложный психологический комплекс: обжорство, пьянство, помрачение в мыслях, искаженные лица, хохот, слезы и предчувствие близкой гибели. Но то, что женихи предчувствуют только инстинктивно и глухо, то самое Феоклимен видит воочию и прорицает в самых ясных и страшных образах (351—357).

О вы, несчастные! Что за беда разразилась над вами?  
Головы, лица, колени у вас — все окутано ночью!  
Стоны кругом разгорелись, и залиты щеки слезами!

Кровью забрызганы стены и ниши, прекрасные залы!  
Призраков сени полны, собой они двор заполняют.  
В мрак подземный Эреба несутся стремительно. Солнце  
С неба исчезло, зловещая тьма на него набежала.

Ясно: гибель женихов есть дело высших, хотя в то же самое время и темных сил; даже и хохот возбудила в них, как сказано, сама Афина Паллада, которая вообще готовит их гибель, а когда Одиссей перебивает женихов, она в виде ласточки с полтолка невозмутимо наблюдает происходящее. Такая гибель человеческих индивидуумов вследствие вторжения в их сферу надличного начала, когда эта гибель закономерно возникает из их жизни и поведения есть трагедия.

Закономерное и гибельное раздвоение наиндивидуального начала в индивидуальном везде в этих случаях налицо: у Ахилла — личный героизм и предопределенная кратковременность жизни, у Гектора — личный героизм и жестокость победившего врага, у Андромахи — героизм и интимное счастье, у женихов — беспредельное стремление к власти и нерушимое и свыше узаконенное могущество постоянного обладателя этой властью, у всех ахейцев и троянцев — безграничный патриотизм и предопределенная ограниченность их существования.

**5. Общая трагическая картина мира.** Однако не нужно ограничиваться отдельными примерами трагического мировосприятия у Гомера. Это мировоззрение насквозь трагично, трагично до последней глубины, хотя это удивительным образом диалектически совмещается у Гомера с героическим и бодрым жизнеутверждением, с отсутствием всякого уныния и безвыходности, с какой-то ликующей радостью и личным общественным самопроявлением.

а) Пессимизм Гомера. Ж. А. Гильд в своей работе о пессимизме Гомера и Гесиода<sup>1</sup> прекрасно раскрыл пессимистическую сторону творчества Гомера, хотя и не сумел ее совместить с глубочайшим гомеровским оптимизмом.

Когда-то боги и люди жили общей жизнью. Но совсем не то у Гомера (а о Гесиоде и говорить нечего). Минос когда-то был собеседником Зевса (Од., XIX 179). Боги присутствовали на свадьбе Пелея и Фетиды (Ил., XXIV, 62), Андромаха получила свадебное покрывало из рук самой Афродиты (XXII, 470 сл.). Теперь совсем другое. Даже Фетида живет отдельно от своего смертного супруга: она у своего отца Нерея в море, а Пелей на земле во Фтии. Зевс вообще никак не показывается людям. Остальные боги, правда, иногда показываются, но отнюдь не в своем виде. Антиной прямо говорит (Од., XVII, 485—487), что боги появляются среди людей главным образом в виде странников. Только в виде исключения боги являются в своем собственном виде феакийцам да еще близким им киклопам и дикому племени гигантов (VII, 201—206). Боги — «блаженны», а люди — «несчастливы» (*deiloi*). Вся человеческая жизнь — борьба сильных и слабых, причем верх берут сильные. Общеизвестны сравнения героев со львом, разрывающим сла-

<sup>1</sup> J. A. Hild, *Le pessimisme chez Homère et Hésiode*. *Revue de l'histoire des religions*, XIV, 168—188, 1886, XV, 22—45, 1887.



бых животных. Сам Зевс говорит, что на земле нет несчастнее человека (Ил., XVII, 445 сл.), Агамемнон утверждает, что тяжесть жизни назначает при появлении человека сам Зевс (X, 70 сл.). Боги и людям и даже царям «выпрадают» несчастье (Од., XX, 195 сл.). Мертвые у Гомера — это вообще «усталые» (Ил., XXIII, 72). Царь Одиссей прямо завидует свинопасу Евмею, что этому последнему Зевс даровал наряду со страданиями и некоторый достаток (Од., XV, 488 сл.).

Божества никогда не раздают благ равномерно и всегда кого-нибудь в чем-нибудь обделяют (VIII, 167, Ил., IV, 320). Одиссей и Диомед храбры, но божество готовит им беды, и они трусливо бегут (III, 165—167). И у Ахилла и Гектора — славная жизнь. Но судьба сделала ее слишком кратковременной (Ил., IX, 410—416, XV, 610—612). Демодок — славный певец, но он заплатил за это своим зрением (Од., VIII, 63 сл.). Аякс и Диомед славятся своими подвигами, но они не очень умны. Ахилл, Агамемнон, Гектор, Аякс, Патрокл, Антилох, Одиссей — все это почти в сущности несчастные люди. Никто из ахейских героев не вернулся из-под Трои благополучно. Вернулся, да и то с великими бедствиями, Менелай. Но своими богатствами он владеет с постоянным сокрушением сердца о погибших героях под Троей, постоянно плача и стелая в своем роскошном дворце, а когда он вспоминает об Одиссее, то не может даже пить и есть (IV, 93—109). Приам и весь его дом тоже погибают. Остается только терпеть и быть выносливым (III, 209, XX, 18, Ил., XXIV, 49). Герои не скрывают своего страдания и, несмотря на свою богатую силу, очень часто плачут. Даже Ахилл, не говоря уже об его мирмидонцах и об его матери Фетиде, иступленно оплакивает своего Патрокла. Приам и вся его родня иступленно оплакивают Гектора; Одиссей плачет в Аиде при встрече с матерью, плачет у Калипсо на берегу моря при мысли о своей родине, плачет у феаков, слушая песни о Трое. А Ниоба, как об этом помнит Гомер, проливает целые потоки слез по поводу убийства ее 12 детей и будет проливать эти слезы целую вечность.

Боги тоже не отстают от людей в отношении страданий. Арес ревел от боли после ранения его Диомедом, как режут 9 или 10 тысяч отважных мужей. Афродите тоже едва залечили и успокоили на Олимпе после ранения ее тем же Диомедом. Если Зевс только собирается бить Геру, то Гера на самом деле колотит Артемиду, так что та тоже заливается слезами (XXI, 489—493). И вообще Гомер нигде не спешит к счастливой развязке, а больше старается столкнуть в жесточайшем сражении не только одних людей с другими, но и людей с богами. Одиссей после всех своих треволнений, правда, пришел к благополучному концу, но на эти треволнения он затратил целых двадцать лет, в течение которых он сотни раз смотрел смерти в глаза. Эти треволнения отняли у него самую цветущую пору жизни.

В частности, не только у Гесиода Пандора является началом всякого зла, но также и у Гомера. Елена — причина всей этой ужасной Троянской войны, является в этом отношении ни больше и ни меньше как орудием самих богов (Ил., III, 162—165). Эрифила погубила Амфиарая (Од., XV, 247). Клитемистра убила Агамемнона и Кассандру (XI, 409—428), Хрисеида и Брисеида являются причиной ссоры царей и величайших бедствий в «Илиаде». Пенелопа — невольная виновница гибели женихов и многих итакийцев (о том, как разгораются страсти у женихов и слабеют колени при появлении Пенелопы, можно читать в XVIII песни, 208—213). Только одна Навсикая не причастна к злу. Остальные женщины, не исключая божественных, почти всегда соединяют свою красоту с причинением большого зла. Такова Калипсо и Кирка, таковы сирены, такова Гера со своей ревностью, такова Афродита со своими любовными страстями, такова Афина со своей виртуозной хитростью. Гекуба и Андромаха — высоко добродетельные женщины, но у Гомера они выступают как жены несчастных мужей и как матери несчастных детей. Таким образом, любовь у Гомера ведет только к несчастью.

Все эти события и лица, все эти факты и переживания, вся эта бездна горя и ужаса, которую мы находим в гомеровских



поэмах — все это, взятое само по себе, не является трагическим, а является только ужасным. Но дело заключается в том, что все эти картины ужаса именно нельзя брать изолированно, как данные сами по себе. Их можно брать только в контексте всей Троянской войны, которая происходила по просьбе Земли, по решению Зевса, т. е. по велению высших сил. Высшие силы, создающие и направляющие человеческую жизнь, реализовались в ней в виде глубочайшего и совершенно неустранимого противоречия, приводящего к гибели одну или обе стороны, которые при таком противоречии сталкивались. А это есть самая настоящая трагедия. Этот гомеровский трагизм во многом компенсируется и компенсируется хотя бы той бессмертной славой, которую получают многие погибающие у Гомера герои. Тем не менее трагизма это не снимает.

б) Трагическая философия Гомера. Мэрион Тэйт в своей статье о трагической философии «Илиады» (Marion Tait. The tragik Philosophy of Iliad. Transactions and Proceedings of the American Philological Association. Vol. LXXIV, стр. 50—59, 1943) доказывает наличие трагического конфликта в «Илиаде», далеко выходящего за пределы всякого эпоса. Боги не являются здесь умиротворителями и разрешителями трагического конфликта. В этом смысле они враги людей. «Боги не играют существенной интеллектуальной или моральной роли в развитии этой темы». Когда человек борется у Гомера за свою жизнь перед лицом смерти, то не существует никаких посредствующих сил, которые бы ему помогали в этой борьбе.

Две фигуры в «Илиаде» безусловно трагичны. Это — Ахилл и Гектор. Гектор — более тонкая фигура, чем Ахилл, но трагедия Ахилла тоньше трагедии Гектора. Для него меньше всего стоит вопрос о собственной личности. Его конфликт с Агамемноном есть конфликт со всей той жизнью, которая повергла его в глубокую печаль в связи с отнятием пленницы. Когда он отвечает послам Агамемнона, он ссылается прежде всего на философию жизни и смерти. И если сначала он стоит за жизнь, то в дальнейшем, после гибели Патрокла, поскольку он знает о своей близкой гибели, он стоит за смерть. Он сам приходит к своему самоотрицанию. Об этом говорит его желание прибегнуть к самоубийству. Самоубийство не последовало; но зато Ахилл вступает в смертельный бой, в котором он гибнет не сразу, но гибнет быстро (уже за пределами «Илиады»). Вместе с Патроклом он хоронит свою собственную жизнь и уже дает распоряжение о том, что делать с его телом после смерти. И его мать Фетида и сам он знает, что его жизнь связана с Патроклом (XVIII, 95—100). Поэтому дело даже и не в Патрокле, о котором он совершенно забывает, когда идет в бой, а дело — в его предопределенном самоотрицании, которое глубочайшим образом переживается в целом ряде внутренних кризисов и противоречий.

Если у Ахилла трагизм внутренних конфликтов, то у Гектора трагизм возникает в результате внешних обстоятельств. Его страстный патриотизм, его уверенность в себе и в своем народе привели его к трагедии на поле сражения, которая для его родственников была большей, чем для него самого. Гекуба, Андромаха и Елена в связи с этим подлинно трагические фигуры. Трагизм Гектора — в неравенстве его сил с могущественным врагом. Но у него нет внутреннего конфликта. Вместо патетических кризисов Ахилла, вместо его протестов у Гектора вполне спокойное, хотя и безнадежное отда-

ние себя в жертву своей родине; и ничто так не выражает психологии Гектора, как его известные слова об единственном для него знаменнии — это о необходимости храбро сражаться за отечество. Ахилл доходит до иронии над самим собой (Тэйт, вероятно, имеет в виду приведенное выше место из Ил., XVIII). Но Гектор не способен к такой иронии. Он слишком прямодушен и прямолинеен.

В конце концов Ахилл, как показывает его беседа с Приамом (XXIV, 525—551), оказывается выше жизни и смерти, выше всякого счастья и несчастья, выше всех человеческих стремлений. Аполлон вполне прав (XXIV, 49): «Смертных богини судьбы одарили выносливым духом». В результате этого человек становится выше богов, не знающих никакого горя. У Фетиды такое горе (тут Тэйт забывает, что Фетида тоже богиня), что она сомневается в необходимости разговора с Зевсом, когда этот последний призывает ее на Олимп (XXIV, 90—106). Приам упрекает богов; и это сильнее, чем откровенное неверие Гекубы. Божественное сострадание недействительно. В своей трагедии люди гораздо больше находят утешения, общаясь с себе подобными. Будучи антагонистами людей, боги являются идеальными зрителями их судеб. Это хор гомеровской трагедии. Функция этого трагического хора — комментировать и собирать в одном фокусе, резюмировать человеческие судьбы, как это и происходило в позднейшей трагедии.

Концентрация гомеровского Олимпа — это Зевс. Он резко отличается от прочих богов тем, что часто покидает нейтральную позицию трагического хора и начинает питать подлинное сочувствие и жалость к людям, не испытывая их даже к собственным бессмертным детям. Он искренне жалеет и Ахилла, и Гектора, и Патрокла. А когда он высказывает свое общее суждение о бедственной сущности человека, то здесь уже начинает звучать чисто человеческое отношение к человеку. Поэтому Зевс как бы перестает пребывать в обычной божественной независимости от проблем жизни, смерти и судьбы и как бы привлекается Гомером для разрешения трагической проблемы человека, страдающего между жизнью, смертью и судьбою (ср. о мольбах в IX песни, 502—510). Здесь — предвосхищение эсхилового Зевса.

Однако Гомер очень далек от примирения богов и людей (XXIV песнь).

Можно считать скептицизмом Гомера то обстоятельство, что у него наличен разрыв между «внешней реальностью» олимпийцев и их «внутренней пустотой». Несмотря на их индивидуальность и субстанциальность, их реализм совершенно иллюзорен. Они не знают ни печали, ни радости. Из смертных людей, может быть, только Парис до некоторой степени подобен богам, поскольку он не является реальным участником борьбы, а есть только олицетворение красоты самой по себе. А когда боги вступают в человеческую жизнь или являются человекоподобными, то это прежде всего пародия на человека. Их пороки общеизвестны. Но абсурднее всего то, что любые пороки и преступления существуют у них решительно без всякого сознания своей недостаточности, преступности или греховности. Они не знают цены жизни, потому что они никогда ее не приобретали. Все они, кроме Зевса, ничтожны, глупы, злы, ревнивы; да и сам Зевс только для людей сохраняет свое величие, а в своей собственной



семье так же ничтожен, как и прочие боги. Афродита и Арес даже и вообще являются принципами человеческой трагедии, т. к. именно от них исходит всякая человеческая любовь и всякая человеческая ненависть. В этих делах не помогает даже и сам Зевс, сколько бы его ни молить. Тут человеку совершенно не на кого надеяться, кроме как на самого себя. И та небольшая победа над этими стихийными силами, которую он, возможно, одерживает, выражается у Гомера бурлескной трактовкой олимпийских олицетворений сил Афродиты и Ареса. Вот этот пессимизм и объясняет нам, как эпос начинает приближаться к трагедии. И хотя гомеровские боги восходят к древним эпическим прототипам, свободная артистическая игра воображения у поэтов сделала их живыми индивидуальностями, участниками трагедии и комедии, лишенными всего сверхъестественного.

У Гомера меньше всего примитивности и наивности. У него уже определенное интеллектуальное недовольство древней мифологией. Он уже стоит на плоскости ионийской натурфилософии, и он предшественник интеллектуальных, моральных и духовных проблем позднейшей греческой философии.

в) Заключительные замечания о трагизме Гомера. Для правильного суждения о трагизме Гомера очень важно остерегаться тех обывательских представлений об этом предмете, которыми отличаются весьма многие авторы, писавшие на эту тему еще с XVIII в.

Прежде всего под трагическим часто понимают просто нечто ужасное или страшное, тем самым разрушая это трагическое как специальную категорию.

Во-вторых, если воспользоваться в абстрактной форме приведенным выше определением трагического, то и по этой линии часто было бы весьма трудно провести различие между эпосом и трагедией. И там и здесь выступают какие-нибудь общие начала (народ, племя, семья, человеческие идеалы, сословия, учреждения, идеи, и т. д. и т. д.); и там и здесь эти общие начала выступают в виде отдельных индивидуумов, которые являются их носителями; и там и здесь эти индивидуумы находятся во взаимном противоречии, друг друга отрицают, друг с другом борются и часто погибают. Специально трагизм начинается с того момента, когда на первый план выступают именно отдельные индивидуумы, а их взаимная борьба или гибель отстраняют на задний план воплотившееся в них общее начало. Оригинальность и неповторимость дееспособной личности — вот то, чем трагедия отличается от эпоса, в котором идея вечного возвращения делает безболезненной, а часто даже и мало значащей гибель отдельных индивидуумов. Игнорирование этого специфического отличия трагизма от эпоса аннулирует все ужасные события в эпосе как именно трагические, как бы они ужасны ни были в объективном смысле и сколько бы мы их ни приводили. Поэтому такая статья, как «Об Омере как о тра-



гике» (перевод из французского журнала, «Труды вольного общества любителей российской словесности», 1822, ч. XX, стр. 188—199), излагающая только ужасные события у Гомера, ровно ничего не говорит на тему об его трагизме.

В-третьих, трагизм вовсе не есть так же просто драматизм, так как драма может быть не только трагедией. Поэтому определение перипетийных моментов в эпосе, как это делает, например, Э. Бете, тоже ничего не дает для понимания трагизма у Гомера.

Тем более ничего не дает для понимания трагизма у Гомера формальное распределение материала по отдельным драматическим сценам, как это делает Бассетт в своей прекрасной книге о гомеровской поэзии. Ведь подобного рода разделение на хоры и диалоги было не только в трагедии, но и в комедии.

Наконец, в-четвертых, даже если мы и сумеем выделить по-длинно трагические элементы в гомеровских поэмах, это все же останется абстрактной метафизикой, потому что у Гомера, кроме трагедии, мы находим и комическое, и юмор, и сатиру, и иронию, и еще много других эстетических категорий, которые слиты у него в единый и нераздельный стиль, в единое нераздельное мировоззрение. Еще надо уметь объединять трагизм Гомера со всеми прочими свойственными ему эстетическими категориями, и только тогда можно надеяться на правильное понимание гомеровского трагизма. В частности, например, трагизм Гомера удивительным образом отождествляется у него с полноценным жизнеутверждением, с глубокой любовью к жизни, с неустанной бодростью и с оптимизмом.

**6. Комедия.** Черты комизма тоже рассыпаны по обоим поэмам достаточно обильно. Кроме того, и оттенков этого комизма у Гомера тоже немало. Сначала скажем несколько слов о комизме более высоком и тонком, а затем и о комизме низком и грубом. И это не везде только комизм или комическое, но именно комедия, т. е. само литературное произведение, построенное комически.

а) Высокий и тонкий комизм мы находим у Гомера в следующих местах. Вот феаки привезли Одиссея на его родной остров и оставили его там в спящем виде. Проснувшись, Одиссей не знает, где находится. Но о нем заботится его всегдашняя покровительница Афина Паллада, которая и является ему в виде прекрасного и нежного юноши. На ее вопрос о том, что он за человек, он рассказывает о себе целую вымышленную повесть и притом очень длинную. Тогда Афина Паллада открывается ему и начинает журить его за все это вранье, улыбается, треплет его по щеке и даже произносит такое признание (Од., XIII, 296—299):

Ведь оба с тобою  
Мы превосходно умеем хитрить. И в речах и на деле  
Всех превосходишь ты смертных: а я между всеми богами  
Хитростью славлюсь и острым умом.

В устах великой богини, недоступной никаким смертным, это звучит, конечно, комично.

Далее — Одиссей попадает к феакам после кораблекрушения, проводит ночь голым под прошлогодними листьями, весь в грязи и в тине, которая успела на нем засохнуть. Но вот его будят крики Навсикаи и ее прислужниц, он решается выйти к ним навстречу. Но выйти в таком ужасном виде к девицам он не может, да и стыдно ему. Он ломает ветку с листьями, чтобы немного прикрыться, но все же его появление разгоняет всех девиц, кроме Навсикаи; и дальше — встреча голого, едва прикрытого листиками Одиссея, грязного и страшного, а, с другой стороны, Навсикаи, высокой, изящной и стройной (Од., VI, 135 сл.). Эта сцена комична. Кажется, что Гомер здесь как бы несколько улыбается себе в бороду, рисуя нам такую неожиданную встречу и сам любясь на своих столь различных героев.

б) Олимпийские сцены. Гораздо более откровенны в отношении юмористики олимпийские сцены у Гомера. Несомненно можно прийти в веселое состояние, читая (в «Илиаде» I песнь 540—611), как Гера, заметивши, что к ее супругу Зевсу приходила Фетида о чем-то его просить и что он ей нечто обещал, обращается к нему явно со словами упрека и ревности. А тот не находит ничего лучшего, как предложить ей помолчать и не соваться не в свои дела, и при этом даже грозит побить ее. Гере пришлось после этого стусеваться; и из этого неловкого положения, в котором оказались и верховный Зевс со своей супругой и прочие боги, выводит всех добродушный и хромой на обе ноги Гефест, угощающий всех богов нектаром. Боги выпили, пришли в благодушное состояние и целый день хохотали, а когда наступила ночь, то мирно улеглись спать и прежде всего Зевс и около него златотронная Гера. Так мирно кончился инцидент с появлением Фетиды на Олимпе. Вся эта сцена, конечно, вполне юмористична; и юмор здесь не такой уж особенно тонкий, поскольку речь идет о семейных дразгах у бессмертных.

Другая олимпийская сцена (Ил., IV, 1—72) не столько комична, однако и здесь имеет место ссора между Зевсом и Герой. Оба небожителя договариваются между собою относительно нарушения троянцами перемирия только потому, что это оказывается выгодно для обеих сторон. Благодетеля здесь у Гомера не видно, а зато элементы комизма налицо. Точно так же в сцене между Зевсом и Герой на Иде после его обольщения и в дальнейшем в сцене на Олимпе (Ил., XV, 1—100) мы опять встречаемся все с той же семейной ссорой между Зевсом и Герой и вообще с раздорами среди богов, прекращающимися иной раз исключительно только вследствие физического превосходства Зевса над прочими богами. Как хотите, но, если верховный небожитель все время апеллирует только к собственному кулаку, это производит комичное впечатление. Правда, в таких олимпийских сценах, как «Илиада», XX, 5—25, где Зевс разрешает



богам вступать в бой по своему желанию, или как «Илиада», XXIV, 24—76, где Аполлон критикует Ахилла за аморализм и где боги решают прекратить надругательство над Гектором, никакого явно выраженного комизма не имеется. Но зато сцена с Аресом и Афродитой, о которой поет Демодок у феаков (Од., VIII, 266—367), носит прямо-таки опереточный характер. Это настоящая альковная юмористика. Комизм и бурлеск в сценах с олимпийскими богами у Гомера давно уже обратили на себя внимание исследователей. Некоторые немецкие исследователи, пораженные этим бурлеском Гомера, доходят даже до крайних выводов, выдвигая стиль шванка во всем Гомере на первый план. Шванк — это короткий комический рассказ, фигурировавший в немецкой средневековой городской литературе. Современная немецкая исследовательница М. Римшнейдер в своей книге «Гомер. Развитие и стиль» (1950) доказывает, что Гесиод предшествовал Гомеру и что у них обоих на первом плане поэзия шванка.

Не только общеизвестные юмористические сцены на Олимпе Римшнейдер считает шванками, но даже и такие эпизоды, как ранение Афродиты и Ареса Диомедом, как поведение на Олимпе раненой Афродиты, как ранение Геры Гераклом, как служение Аполлона и Посейдона у Адмета. У Гесиода более грубый шванк, у Гомера более тонкий. Недаром традиция приписывала Гомеру также и комические произведения вроде «Маргита», хотя в последнем шванк изображал уже не богов, а людей. Шванками, оказывается, вообще переполнен весь Гомер. Так, например, изображение феаков, по Римшнейдер, тоже есть шванк. «Илиада» и «Одиссея» должны быть рассматриваемы в контексте гомеровских гимнов, Гиппонакта, Стесихора. Но такие гомеровские гимны, как гимны к Аполлону, Гермесу или Афродите, особенно гимн Гермесу, носят самые яркие черты шванка.

В теории Римшнейдер очень много и правильного, и много преувеличений. Все же, однако, показательно для современной науки, что гомеровская юмористика отнюдь не отодвигается на последнее место, но иной раз даже слишком сильно выдвигается вперед. Это происходит потому, что эпический стиль Гомера, несмотря на его глубокие трагические и лирические стороны, все же несомненно полон всякого рода юмористики.

Олимпийские сцены у Гомера представляют собою переход к тому виду комизма, который иначе нельзя и назвать, как грубым комизмом.

в) Грубый комизм. Ярким примером такого типа комизма является у Гомера приключения Одиссея у Полифема (Од., IX, 181—545). Этот Полифем — одноглазый великан, людоед, не признающий никаких законов (189—192, 215), не признающий даже и богов (273—276). Вместо приветствия гостям и вместо поднесения им подарка, он хватает двоих из них и съедает, и это повторяется еще два раза. Одиссей решает выколоть ему единственный глаз, что он и делает, напоивши Полифема вином. Потом Одиссей со своими спутниками выбирается из пещеры Полифема, находясь под брюхом баранов и держась за их



шерсть. Со своего корабля он издевается над Полифемом, тот бросает в него кусок скалы, так что корабль Одиссея чуть не затонул. Однако Одиссей со своим кораблем благополучно добирается до стоянки прочих своих кораблей. Здесь перед нами образец грубого комизма и даже больше, чем комизма. Комизм, переходящий в ужасное, называется гротеском. Все приключение Одиссея с Полифемом — наилучший пример гомеровского гротеска.

Другой пример такого же грубого комизма на границе с гротеском — это драка Одиссея-нищего с другим нищим, Иром, когда Одиссей впервые появляется в собственном доме (Од., XVIII, 1—110). Ир — наглец, обжора, очень большого роста, но слабосильный. Он с Одиссеем перебрасывается ругательными словами. Потом женихи натравливают их друг на друга, обещая победителю вкусные яства. Ир трусит, видя богатырское телосложение под лохмотьями у своего соперника, и даже начинает дрожать от испуга. Он ударяет Одиссея в плечо, но тому это нипочем. После этого Одиссей ударяет Ира в место под ухом, у того хлынула кровь и он свалился на землю в судорогах. Одиссей тащит его за ногу из дворца к воротам и оставляет его там, присовокупив внушительное наставление. А женихи гоготали от удовольствия и стали потом щедро угощать Одиссея. Вся эта сцена гораздо больше подходит к кабацкой комедии, чем к героической поэме. Кроме того, здесь не просто комизм, но и комедия, поскольку эпическое повествование почти уже переходит в драматическое представление, правда, довольно низкого и уже никак не героического типа.

Заметим, что в обоих приведенных отрывках из «Одиссеи» не отсутствуют и обычные аксессуары «низкой комедии» и прежде всего быт в его резко натуралистическом плане.

Когда Полифем хватает двух товарищей Одиссея, чтобы их съест, он предварительно разбивает их об землю, так что из них выскакивает мозг и забрызгивает собою все помещение; а Полифем разрезает их на части и только уже потом съедает их вместо ужина (Од., IX, 288—294). Об этом Полифем в дальнейшем вспоминает еще раз (458 сл.). Когда же этот Полифем съедает еще двоих товарищей Одиссея и напивается пьяным, его начинает рвать кусками человеческого мяса и вином (373 сл.). Одиссей втыкает горящий кол в единственный глаз Полифема, глазное яблоко у Полифема лопается, и жидкость, наполняющая глаз, начинает шипеть наподобие того, как шипит вода, если в нее окунуть раскаленный металл (388—394).

Одиссей собирается пустить кровь Иру (XVIII, 21 сл.), а тот грозит выбить зубы у Одиссея (28). Антиной тоже грозит Иру отрезать ему нос и уши, вырвать половой орган и отдать его на съедение собакам (85—88). Когда Одиссей ударил Ира под ухом, то он раздробил ему кость, багровая кровь бьет у Ира изо рта, сам он падает в пыль и бьется пятками оземь (95—99).

После этого победитель Одиссей уплетает козий желудок, наполненный жиром и кровью (118—120).

Черты грубого натурализма и комизма имеются не только в более поздней «Одиссее», но и в более ранней и в более строгой «Илиаде». Приведем один весьма яркий пример такого рода сниженного эпического стиля — случай с Аяксом во время состязаний в честь Патрокла. Аякс и Одиссей, как известно, ненавидящие друг друга конкуренты. Афина Паллада, покровительница Одиссея, не хочет, чтобы награда досталась Аяксу. И она заставляет этого последнего поскользнуться на куче бычьего помета. Аякс не только поскользнулся и упал, но этот помет попадает ему в ноздри и в рот. Он начинает отплевываться вместо того, чтобы быть первым в беге, а окружающие его ахейцы весело смеются (Ил., XXIII, 774—784). Перед нами здесь комическая сцена, причем комизм этот достаточно грубый и натуралистический, если иметь в виду общий возвышенный стиль «Илиады».

**7. Риторика и сентенциозность.** Наконец, весьма существенными чертами гомеровского стиля является сильный риторический элемент и огромное количество сентенций, которые попадают решительно в каждом маленьком эпизоде. Обе эти черты тоже свидетельствуют о высокой культуре слова, возможной только в тот поздний период устного и письменного творчества, куда мы относим Гомера. И специально они свидетельствуют об огромном интеллектуальном заострении, к которому постепенно приходил старый, наивный и простодушный эпос.

а) **Риторика.** Последующие античные теоретики ораторского искусства с полным правом ссылались на Гомера, как на первого учителя красноречия. Как легко заметить даже с первого взгляда, обе гомеровские поэмы буквально переполнены речами, а некоторые песни, как например IX песнь «Илиады», целиком состоят только из одних речей. У Гомера справедливо находили изображение и разных типов ораторов (Менелай, Нестор, Одиссей), и искусное членение речей, и высокую народную и общественную оценку оратора, и глубоко-жизненное, практически-эффективное значение речей в самые критические моменты изображаемых событий. Правда, является большим искусством придерживаться эпического стиля, который по самой своей сущности часто требует речей там, где ввиду быстроты протекания событий речь практически была невозможна, а был возможен только какой-нибудь выкрик или краткая фраза. И вообще речь как элемент гомеровского стиля — это огромная проблема, указать на которую совершенно необходимо.

Некоторые интересные сведения об ораторском искусстве Гомера и об отношении к нему последующей риторики можно найти в работе М. М. Покровского «Homerica»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Известия Акад. наук СССР, 1929. стр. 437—456. М. М. Покровский «Homerica».



б) Сентенции. В план настоящей работы не входит исследование одного из важнейших вопросов гомеровского стиля, именно постоянного употребления сентенций. Этими сентенциями пересыпан буквально весь Гомер. Они свидетельствуют о наличии у Гомера огромного жизненного опыта, глубокомысленных и вековых размышлений и о тенденции обобщать свои наблюдения, фиксируя их в виде кратких, острых и содержательных афоризмов. Сентенции у Гомера характеризуют и психологию отдельного человека, и общественные обычаи, отражают и военные наблюдения, и моральные раздумья, и вопросы о человеческой жизни, ее происхождении и назначении, об отношении между богами и людьми, и о самих богах, и вообще о высших силах.

Проблема сентенций у Гомера как проблема его стиля и мировоззрения, взятых в их целостном единстве, еще далека от разрешения в современной науке, где до сих пор мы имеем по преимуществу только те или иные выборки из этих сентенций или некоторые слабые попытки их классифицировать. Укажем на работу E. Stickney, *Les sentences dans la poésie grecque d'Homère à Euripide*, Par., 1903.

#### IV. ПРИНЦИПЫ СВОБОДНОЭПИЧЕСКОГО СТИЛЯ

1. Единство новых стилей у Гомера. При характеристике зарождения новых стилей у Гомера в сравнении со стилем строго-эпическим законен такой вопрос: неужели зародыши всех этих новых стилей существуют каждый сам по себе и никак не связаны ни между собою, ни с основным, строго-эпическим стилем? Безусловно все эти новые стили связаны между собой и связаны с основным эпическим стилем. Объективно существует только один и единственно художественный стиль Гомера, единый и нераздельный, целостный и нерасчлененный, как едина и нераздельна всякая художественная картина и всякое произведение красоты природы. Наука может и должна сколько угодно расчленять и разделять элементы стиля. Но если взять эти новые стили у Гомера, то, конечно, под ними лежит одна и единственная художественная установка, один и единственный художественный стиль, который необходимо самым тщательным образом учитывать, чтобы не получилось эклектизма: Как же характеризовать и резюмировать самый этот свободный эпический стиль? Он возникает на основе того нового отношения личности к общинно-родовому строю, которое стало возможным только в период разложения этого последнего. Эта новая личность еще не порвала с общинным родовым строем и продолжает жить ресурсами этого последнего. Но ее сознание уже далеко выходит за пределы общинно-родового строя, оно уже имеет возможность



рассматривать его как бы извне, рассматривать критически, эстетически, художественно, далеко от слепой преданности ему и далеко от всякой наивности.

Эпический художник, создающий гомеровские поэмы, определенным образом рефлектирует над всей общинно-родовой формацией. У него еще не найдем никакой другой общественно-экономической формации, которую бы он признавал, изображал и восхвалял. Вот эта рефлексия, рассмотрение всей общинно-родовой формации извне и есть основа для всех тех новых социально-исторических тенденций, которые образуют собою в своей общей совокупности свободный эпический стиль. Выше отмечалось, что решительно все принципы строгого эпического стиля деформируются у Гомера в направлении свободного эпического стиля.

**2. Ретроспективный и резюмирующий взгляд. Начало исто-  
ризма.** Рассмотрение всей общинно-родовой жизни со стороны приводит прежде всего к тому, что эпический художник уже теряет связь с какими-нибудь отдельными ее периодами, а она предстает перед ним во всей своей целостности и завершенности, так что ему одинаково интересными оказываются и самые древние и новые и новейшие ее периоды.

Все периоды общинно-родовой формации, начиная с кровно-родственной семьи, с одинаковым и вполне равным интересом представлены у Гомера так, как будто бы они были его современностью. Это же касается и художественного стиля Гомера. Тут мы находим и стародавние песни и гимны, вплоть до заговора, который, правда, хоть и единственный раз, но все-таки упоминается у Гомера (Од., XIX, 457 сл.).

Все это назовем ретроспективным и резюмирующим отношением эпического художника к тысячелетнему художественному наследию, которое было создано общинно-родовой формацией ко времени ее разложения. Никак невозможно допустить, что в эпоху такой разносторонней и тонкой цивилизации, в которой вырос Гомер, этот последний мог всерьез думать, что кто-то в его время женит своих шестерых сыновей на своих же собственных шестерых дочерях, как это делает Эол в «Одиссее» (X, 7). Конечно, эта стародавняя и дикая кровно-родственная семья выступает в поэмах Гомера только в виде материалов для его исторических обобщений, только в виде ретроспективного и резюмирующего отношения его ко всей истории общинно-родового строя. Но ясно, что такое отношение могло создаться у эпического художника только в результате того, что он рассматривает весь общинно-родовой строй и всю его историю извне, со стороны, как предмет высокоразвитой рефлексии.

В связи с этим возникает та великая особенность гомеровского творчества, которая заставляет нас признать гомеровские поэмы первой ступенью греческого исторического сознания. Б. Снелль (не берем на себя ответствен-

ность за его общие взгляды) правильно рассматривает Гомера именно как исток исторического сознания у греков<sup>1</sup>.

Греческая историография и прежде всего Геродот возводят себя к эпосу и используют его как источник. Глиняные и бронзовые изображения из области героического мира известны нам только как возникшие под влиянием эпоса. Эпос впервые мыслит себя изображением исторического прошлого и в этом смысле он особенно далек от фантастического мифа или сказки. Изображенные в нем народы мыслятся реально существующими.

Герои эпоса сами устанавливают свою генеалогию и заботятся о своей славе в позднейшей истории. Этими генеалогиями пользуются и Геродот и Гекатей, объединяя настоящее с прошлым и будущим в одну цельную и причинно обусловленную систему. Эпос замечательным образом «расколдовывает» миф и сказку; и сверхъестественное вмешательство богов начинает мыслиться здесь как бы вполне естественным образом, без помехи для исторических мотивировок. К. Рейнгардт показал, что в «Илиаде» боги в известной мере становятся великими за счет людей и отличаются от них только бессмертием. Люди, завися от богов, прекрасно понимают все опасности своей жизни.

Боги у Гомера, по Снеллю, недостаточно серьезны для того, чтобы существенным образом определять собою ход истории, который все больше и больше начинает определяться своими внутренними закономерностями, в противоположность «кроваво-серьезным» восточным или германским мифам, не исключая находящегося под восточным влиянием Гесиода.

Мотивировка в «Киприях» Троянской войны как решение Зевса помочь Земле усилила историзм, связывая всю троянскую мифологию в единое и последовательное развитие событий; и эта мотивировка ослабила поэтическое достоинство эпоса, мешая самостоятельности героических действий. Вместе с тем значительно усилилось противопоставление греков и варваров, которое у Гомера едва заметно, но очень заметно в истории эфиопа Мемнона и амазонки Пентесилеи, ставших на сторону троянцев.

У Геродота это противопоставление греков и варваров еще больше, но он связывает в единое целое современную ему историю с мифическим прошлым, и современность у него мотивируется этим последним. Боги у него уже не вмешиваются в историю, и он вместе с Гесиодом (Theog. 31, 38) хочет давать в связанном виде прошлое, настоящее и будущее, хотя его история является только весьма пестрой книгой с отдельными иллюстрациями. Но это уже не точка зрения гомеровского жреца Калханта (Ил., I, 70), который тоже должен видеть прошлое, настоящее и будущее, но, очевидно, не в их взаимной связи, но скорее в их деталь-

---

<sup>1</sup> *Varia variorum*. Festgabe für Karl Reinhardt. Münster—Köln, 1952, стр. 2—12).



ном изображении. В то же самое время Геродот пытается различать в мифах надежное от ненадежного и связывает свою историю с тем, что он считает надежным, или с тем, что он сам реально видел в своих путешествиях. Так из эпоса родилась в Греции историография. Если ритмическое чередование счастья и несчастья имеет для Архилоха индивидуальный смысл и он утешает им самого себя, а Пиндар во II Олимпийской оде то же самое относит к целым поколениям людей, внося в эту концепцию тот же мотив утешения, то Геродот, отбросивши легкомысленных богов, говорит о божественном начале тоже как о принципе чередования благополучия и неблагополучия, но он уже не гонится за утешением и поступает как живописатель объективного процесса истории.

Таким образом, гомеровское творчество, имея в виду его ретроспективно-резюмирующий характер, впервые «расколдовывает» древний миф и сказку, впервые пытается соединить в одном художественном обозрении прошлое, настоящее и будущее, впервые рождает в Греции элементы вообще исторического сознания. От него рукой подать до первых греческих историографов. Выражаясь словами В. Шадевальдта (в том же сборнике К. Рейнгардта, стр. 4), Гомер зависит от прошлого гораздо больше, чем можно себе представить, но он проявляет эту зависимость с необыкновенно тонкой простотой.

**3. Социально-исторические комплексы.** Из ретроспективно-резюмирующего характера гомеровского эпоса вытекает еще и другая особенность свободного эпического стиля у Гомера. Не зная законов истории в нашем смысле слова и относясь некритически к самому разделению исторических периодов, Гомер вполне естественным образом соединяет несоединимое и создает такие образы, в которых объединяются элементы самых разнообразных эпох и исторического развития.

Сирены, например, это людоеды, тем не менее привлекают они к себе красивейшим и художественнейшим пением, которое завораживает всякого путника и увлекает любого слушателя. Но когда люди были людоедами, они не обладали столь совершенной эстетикой, возможной только в периоды высокого развития цивилизации. А когда люди артистически создают увлекательнейшую музыку, то в это время они уже не людоеды. А у Гомера то и другое, людоедство и высочайший художественный артистизм, даются в одном и том же образе.

Кирка у Гомера — красивая, разодетая женщина, знающая тонкость любовных чувств, и к тому же прекрасная певица. Но вот оказывается, что она превратила спутников Одиссея в свиней. Помирийте одно с другим, женские туалеты и музыку высокой цивилизации с колдовством и чародейством, — и вы получите образ гомеровской Кирки.

Подобного рода примеров у Гомера можно найти сколько угодно. Уж куда, казалось бы, реальнее у Гомера Ахилл со



своим знаменитым гневом, со своими капризами, со своей жестокостью, а он ни больше и ни меньше, как сын морской царевны. Его психология есть уже, несомненно, продукт высокой цивилизации, когда людей уже не производят от богов. Тем не менее в Ахилле то и другое вполне мирно уживается.

Души умерших в Аиде, согласно основному представлению Гомера, являются только бессильными и даже бестелесными теньями, которые даже нельзя схватить рукой, как нельзя схватить рукой, например, воздух или дым. Но вот оказывается, что эти тени пищат наподобие птиц. Это уже совсем не воздух и не дым. Или эти тени, оказывается, могут пить кровь. После вкушения крови они получают память, мышление, речь, что уже совсем погружает нас в дебри самых извилистых путей развития фетишизма. В гомеровском Аиде находятся такие, например, герои, как Тиресий, которые вовсе никогда и не теряли мышления и речи и не нуждаются в крови для восстановления сил, а разговаривают и даже пророчествуют так, как будто бы они и не умирали.

Все это представляет собою бесчисленные у Гомера мифологические, а, значит, и социально-исторические комплексы, являющиеся результатом его ретроспективного и резюмирующего отношения к мифологии, и входит как необходимое слагаемое в его свободный эпический стиль.

**4. Вольное, но в то же время эстетически-любовное, снисходительное отношение к наивностям мифологии.** То, что из этого рассмотрения мифологии со стороны рождается чрезвычайно вольное к ней отношение, это ясно само собой, и подобных примеров мы находили достаточно. Можно без всякого преувеличения сказать, что Гомер попросту подсмеивается над своими богами, демонами, героями, допускает любую их критику и даже унижение и произвольно комбинирует любые мифы и мифологические мотивы, откровенно приправляя их свободной, вполне субъективной, вполне вымышленной поэзией. Это непреложный факт гомеровского способа изображения богов, демонов и героев. Но вот что интересно.

Оказывается, при всех вольностях и при всем критицизме, эпический художник, скрывающийся под именем Гомера, чрезвычайно любит всех этих своих богов, демонов и героев. Он прямо-таки любит их. Он относится к ним с нежностью и с каким-то даже покровительством или снисходительностью. Нигде не видно, чтобы Гомер целиком отрицал всю эту мифологию. Наоборот, он ведет себя так, что читатель всерьез верит в его наивность и всерьез думает о детской нетронутости его мировоззрения. Только критический глаз современного исследователя способен заметить здесь шатание мифологии, ее тонкую и едва заметную критику и снисходительное отношение взрослого человека к наивным мифологическим воззрениям подрастающего ребенка.

Невозможно поверить, чтобы эпический художник, способный изображать богов, демонов и героев в таком смешном виде, действительно признавал мифологию во всем ее буквальном реализме. Но отрицания мифологии здесь тоже нет.

Есть оценка мифологии как наивного мировоззрения и как наивного стиля, но в то же самое время — нежная любовь к этим наивностям, снисходительное к ним отношение, такое, какое бывает у взрослого в отношении ребенка или подростка.

Тут кроется у Гомера очень тонкое отношение ко всему общинно-родовому строю и к его идеологии, т. е. мифологии. И тут невозможно никакое упрощение, никакое формалистическое противопоставление стилей.

Критицизм и любовь, сниженная расценка и нежность, оценка жизни как детской и возвышенное к ней отношение, разоблачение и покровительство, снисходительность — вот та замечательная игра и борьба противоположностей у Гомера, единство которых и образует у него собою характеризующий нами свободный эпический стиль.

**5. Тонкая юмористика, доходящая до благодушной иронии, и в то же время наивная серьезность.** Ту же самую борьбу и единство противоположностей в художественном стиле Гомера необходимо характеризовать еще и с другой стороны. Дело в том, что по обоим гомеровским поэмам разлита особого рода тонкая юмористика.

Эта юмористика не всегда невинна. Иной раз она вполне определенно дорастает до самой настоящей иронии, хотя, правда, всегда благодушной. Никакого сарказма или злопыхательства в художественном стиле Гомера мы не найдем. Но иронии можно найти у Гомера сколько угодно. Русский исследователь середины прошлого века И. Пеховский написал целую книгу на латинском языке под названием «Об иронии в «Илиаде».

Возьмите, например, такую благодушную личность, как Нестора. Он славится в «Илиаде» своей мудростью и еще, больше того, постоянной любовью к разговорам, где надо и где не надо. Пожалуй, в этой фигуре есть не только нечто юмористическое, но даже и ироническое. Эта всегдашняя важность и почтенность Нестора, его разговорчивость, его манера вмешиваться во все, правда, всегда корректно производит какое-то ироническое впечатление.

Обольщение Зевса Герой на горе Гаргаре невозможно принять за что-либо серьезное. В изображении этой мелкой зависимости Зевса от прелестей Геры есть что-то слегка комическое, хотя и весьма добродушное; и в то же самое время здесь нельзя не заметить со стороны поэта той легкой иронии, которая придает невинную прелесть всему этому «обольщению».

Когда начинается разгораться ссора между Иром и Одиссеем, в той кабацкой атмосфере, которую создали в доме Одиссея жёны, то вдруг говорится (Од., XVIII, 34), что эта ссора не укры-



лась от «Антиноевой силы священной». Эта «Антиноевая сила священная», метонимически употребляемая вместо имени «Антиной», может быть, и понимается у Гомера буквально в применении к какому-нибудь Алкиною, царю феаков (Од., VIII, 385), но в применении к буйным женихам, грабителям и пьяницам, подобное выражение можно понимать только иронически.

Юмор и ирония являются самыми необходимыми слагаемыми в той сложной сумме, которую мы называем свободным эпическим стилем.

Но опять-таки здесь ни в коем случае нельзя впадать в какую-нибудь крайность: принижать гомеровской серьезности никак нельзя. В том-то и заключается вся удивительная простота и в то же время так непосредственно воспринимаемая простота художественного стиля Гомера, что ирония и юмор сплетаются и даже отождествляются с весьма серьезным отношением к жизни. Ахилл гневается всерьез, и заваливает он все поле сражения троянскими трупами. Да и Одиссей укладывает женихов и казнит неверных слуг тоже всерьез, а не ради юмора. И вообще содержание обеих поэм в основном весьма серьезное, даже трагическое, тут не до шуток и не до комедий. Но надо сказать, что вся эта серьезность какая-то наивная. Все это есть то, что можно называть детством человечества.

Ирония и юмор, столь обильно представленные у Гомера, самым причудливым образом переплетаются у него с этим серьезным отношением к жизни, как бы это отношение ни было наивным.

**6. Бодрая жизнерадостность и неутомимость, несмотря на постоянные страдания и несчастья.** Это здоровое и наивное сознание гомеровского грека, может быть, определяет собою также и бросающуюся в глаза его жизнерадостность, его вечную бодрость и неутомимость и какую-то безболезненность в перенесении страданий. Страданий у Гомера изображено очень много. Можно сказать, что обе поэмы прямо переполнены изображением человеческого страдания. Но в то же время у Гомера поражает эта бесконечная выносливость и оптимизм, не покидающие его героев в самые трагические минуты их жизни.

Вспомним «многострадального» Одиссея, ушедшего на войну точчас же после вступления в брак и рождения ребенка и терпевшего все невзгоды войны и послевоенного скитальчества целые 20 лет. Одиссей — одно из самых последних созданий ионийского гения, настолько же подвижного, предприимчивого, смелого, решительного и всегда бодрого, насколько и чувствительного, многострадального и терпеливого во всех несчастьях жизни. Одиссей — это одна из самых последних и завершительных идей эпического творчества. А, следовательно, совмещение бодрости и нескончаемых страданий — это есть последнее достижение гомеровского творчества, достижение яркое, поражающее своей силой, и духовно прекрасное.



Задаваясь вопросом о том, в каком стиле поднесены у Гомера герои и вся их жизнь, невозможно пройти мимо столь разительного совмещения человеческих свойств, обычно трудно совмещаемых и возникающих в жизни как невероятная редкость и недостижимый героизм.

7. **Вольно-эстетическое свободомыслие.** Наконец, следует указать еще одну черту свободного эпического стиля у Гомера — это большое свободомыслие поэта, который никогда и нигде не унывает, но везде находит предметы для своего рассмотрения и интереса, а то и прямо любования. Перед нами здесь люди, которых необходимо считать сильными натурами и независимыми деятелями. Они ровно ничего не боятся. Они свободно странствуют, где им захочется или куда закинет их судьба; и для них все решительно в жизни интересно. Такие эпитеты, как «прекрасный» или «божественный», применяются у Гомера ко всем предметам без всякого исключения, ко всем вещам и лицам. Можно прямо сказать, что роскошь, обилие, полнота и цветущее состояние жизни являются у него самыми настоящими принципами изображения действительности. У него никогда нет будней. Для него жизнь вечно празднична, вечно торжественна, всегда неистощима в своей стихийной красоте, в своей неисчерпаемости, в своей неутомимой пульсации. Для Гомера нет ничего непрекрасного. Этот свободный и независимый дух ионийского поэта веет у Гомера решительно с каждой строки и с каждой строки.

Потому-то и остался Гомер таким нерушимым художественным авторитетом на всю античность, да и не только на античность. Если бы Гомер отражал собой только одну общинно-родовую формацию, он был бы забыт вместе с гибелью этой последней. Если бы он отражал собою только одну рабовладельческую формацию, он тоже не остался бы известен после ее разложения. Но все дело в том и заключается, что он отражает не то и не другое. Он достаточно освободился от общинно-родовой формации, чтобы рассматривать ее со стороны. А это уже ставит его выше родоплеменной общины, как бы он ни был с нею связан фактически. С другой стороны, — и это мы тоже очень хорошо знаем, — у него еще нет никакой рабовладельческой идеологии, а скорее есть ее предчувствие и, даже больше того, ее осуждение. Промежуточное положение между двумя начальными формациями, при всей его зависимости от них, в значительной мере освободило его от них. Он взял от первой формации ее мифологию, но обезвредил, перенес в художественную область; и он взял от рабовладельческой формации ее свободомыслие, но обезвредил его своей наивностью. Получилось то удивительное гомеровское свободомыслие, гомеровское вольно-эстетическое свободомыслие, которого не было ни у кого ни до него, ни после него и которое поставило его выше этих двух эпох, а заодно и выше всей античности. Эту сторону Гомера прекрасно пони-

мал Белинский (Полн. собр. соч., 1954, V, 37), который писал: «...„Илиада“ и „Одиссея“, будучи национально-греческими созданиями, в то же время принадлежат всему человечеству, равно доступны всем векам и народам, более или менее удобно переводимы на все языки и наречия в мире».

**8. Общая формула свободного эпического стиля Гомера.** Все бесчисленные оттенки свободного эпического стиля, содержащиеся у Гомера, даже и невозможно формулировать. Современное литературоведение далеко еще не обладает таким тонким и развитым аппаратом категорий и терминов, чтобы в них можно было уложить все это бесконечное разнообразие стилистических методов и намеков у Гомера. То, что приведено выше, несомненно, является только слишком общей картиной свободного эпического стиля у Гомера.

В настоящее время следует установить основную тенденцию этого свободного эпического стиля, а что касается деталей, а тем более исчерпывающих деталей, то изучение стиля Гомера находится пока еще на ступени первоначальных интуиций, превратить которые в научную систему строгих и точных понятий — дело будущего и притом весьма неблизкого будущего.

Свободный эпический стиль у Гомера — это такое оформление художественного творчества, которое рассматривает всю общинно-родовую формацию ретроспективно и резюмирующе, часто смешивая в одном образе самые разнообразные ее эпохи и давая изображение этих эпох в добродушном иронически-юмористическом и снисходительном, но в то же время и в наивно-серьезном и часто даже трагическом плане. Изображаемые здесь герои, натуры, умеющие сильно любить и сильно ненавидеть, чувствуют себя свободно и независимо, страстно любя жизнь во всех ее проявлениях и никогда не унывая, не утомляясь, несмотря на постоянные страдания и катастрофы. Короче говоря, это есть поведение и самочувствие сильного человека в его бодром и неутомимом жизнеустройстве, когда его глубокий критицизм в отношении детства человечества объединяется с наивной и нежной к нему любовью, даже с влюбленностью в него.

Такая характеристика свободного эпического стиля у Гомера предполагает переходную эпоху между двумя общественно-историческими формациями, в течение которой и развивалось творчество Гомера. Противоречивость в гомеровском стиле как раз и говорит о переходности эпохи или о движении и становлении эпохи, об ее бурном развитии, о борьбе ее движущих сил, словом, обо всем том, что мы и считаем жизненным характером и эпохи и литературы.

Необходимо отметить, что предлагаемая здесь характеристика стиля Гомера, основанная на борьбе со старым метафизическим формализмом в филологии, не является чем-то абсолютно новым и неожиданным в науке. Медленно, но все же достаточно заметно передовая зарубежная филология переходит на



новые позиции, пытаясь создавать более органическую оценку поэм Гомера. Из недавней гомеровской литературы можно указать хотя бы на В. Шадевальдта, который в своей книге под названием «Гомеровский мир и произведение Гомера»<sup>1</sup> пытается дать именно такую живую и органическую характеристику Гомера. Но Шадевальдту чужд социально-исторический подход к предмету и четкие формулировки второстепенных стилей Гомера на фоне его общего и единого стиля.

Этот автор прекрасно отдает себе отчет в том, что творец гомеровских поэм есть одно лицо, но что в то же самое время это и не одно лицо, поскольку в Гомере слились в одно целое вековые достижения народного творчества. Технику Гомера этот автор понимает не просто как технику, но как его глубокий стиль и такое же мировоззрение. Развитие действия у Гомера — вовсе не мертвенное и мало подвижное, как обычно представляют себе эпическое творчество. Все действия, наступающие у Гомера, можно характеризовать одним принципом: еще — нет, но — вот-вот. Отсюда глубина гомеровского повествования, его постоянная напряженность и драматизм, постоянное стремление выйти за пределы настоящего и острое предчувствие будущего. Вся сила Гомера заключается в изображении того, как из основы бытия возникают противоречия, как они борются, как их гибель подтверждает вечность основы, как все это непреложно и не зависит от человеческой воли, но как в то же самое время человек с этим борется и часто успешно. Мир для человека вовсе не есть предмет созерцания или переживания, но арена борьбы. И это божественно. Это трагично, и подобная трагедия есть картина самой жизни без всяких догматических схем, а так, как она есть. Это монументальная картина мира, его познание и толкование, и в этом — видение божественных начал. Для этого Гомер сохраняет старинные образы, но в то же самое время он делает их новыми и современными. Старинное возвышенное сливается здесь с реальностью современной эпохи.

Подобного рода характеристика Гомера, конечно, не содержит в себе четкого анализа его стиля и далека от всякого социально-исторического анализа.

Автор такой характеристики глубоко чувствует наличие у Гомера различных эпох, от седой старины до современности, и все эти эпохи представлены у него как бурление человеческой жизни на фоне мировой истории.

## **У. ЕДИНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ ГОМЕРА И СВЯЗЬ ЕГО С ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ ИСКУССТВОМ.**

1. Принципиальное единство художественного стиля Гомера. Гомеровские поэмы не представляют механического соединения стилей, имеющих мало общего между собою.

Выше как раз отмечалось именно художественное единство поэм Гомера. Это единство надо понимать как исторически, так и теоретически.

---

<sup>1</sup> W. Schadewaldt, Von Homers Welt und Werk. Leipzig, 1944, стр. 36—53.





Перенесенные тела. Роспись на дипилонской амфоре. Афины, IX—VIII вв. до н. э.

а) Историческое единство. Исторически мы нашли у Гомера строгий стиль и свободный стиль, из которых первый соответствует более раннему развитию эпоса и второй более позднему. Оба этих стиля представлены у него не в виде каких-то взаимно изолированных отрывков или кусков его обоих поэм. Уже давно устарел тот подход к Гомеру, когда у него находили только нечто неподвижное, мертвенное и скучное и когда в этом виде представляли вообще всякий старинный героический эпос. Но является также недопустимой модернизацией игнорировать у Гомера все объективное, надличное и внеличное, все неподвижное и традиционное, все антипсихологическое и общее. У Гомера так много субъективных тонкостей и развитых эстетических категорий, так много субъективных оценок, драматических приемов и лирических излияний, что весьма легко впасть в иллюзию полной неэпичности Гомера и растворить его в позднейшем литературном развитии. На самом деле Гомер — это подлинный и настоящий эпос. Правда, эпос этот поздний и полон субъективных оценок и настроений. Но в глубине этого субъективизма отчетливо видятся контуры старого и строгого эпического стиля с его надличным объективизмом и традиционной монументальностью. Вот почему с этих старых черт строгого эпоса у Гомера и надо начинать изложение принципов гомеровского стиля. Стоит только хотя бы немного забыть о строгом или о более позднем свободном стиле у Гомера, как мы уже теряем всякую почву под ногами, и вся замечательная неповторимость гомеровской поэзии целиком ускользает от нашего внимания и понимания.

Изобразить это историческое единство художественного стиля Гомера — дело весьма трудное; и тут весьма легко сбиться с пути и не дать желаемого синтеза. Тем не менее историческое единство художественного стиля Гомера — факт совершенно непреложный, как бы ни было трудно его логически описать и объяснить.

б) Систематическое единство. Очень важно также не упускать из виду и систематического единства художественного стиля Гомера. Для научного овладения стилем Гомера здесь требуется большая работа мысли, и надо признаться, что ясное и отчетливое овладение этим предметом требует от читателя Гомера большого времени и больших усилий. Не будем здесь вдаваться в диалектику художественного стиля Гомера во всей ее широте и глубине. Для этого потребовалось бы слишком много времени и места. Однако одно очень важное диалектическое противоречие в поэтике Гомера необходимо здесь затронуть в качестве примера для диалектики и многих других его художественных противоречий.

Творчество Гомера трагично. Но оно полно также и юмора, иронии и даже сатиры. Тем не менее здесь один и единственный



художественный стиль. И в чем же состоит принцип единства этого стиля?

Ирония и трагизм имеют между собой то общее, что они являются результатом противоречия между идейным смыслом образа и фактическим содержанием этого последнего. Трагический герой хотел сделать одно, а получилось у него другое и притом противоположное. Пользуясь иронией, мы тоже мыслим одно, а говорим другое и притом опять-таки противоположное. Тем не менее между этими обеими эстетическими категориями существует и огромное различие: в трагедии взаимно-отрицающие начала гибнут и гибнут всерьез, субстанциально; в иронии же они отрицают друг друга только теоретически, только мысленно, идейно или словесно. И чем дальше друг от друга взаимно-отрицающие начала, тем трагическое дальше от простой иронии; и чем они друг другу ближе, тем ближе одно к другому и трагическое с ироническим. Тут залегает огромное различие между средневековым христианством и античным язычеством. В христианстве духовное начало бесконечно далеко от телесного, в то время как в язычестве боги и демоны являются только обожествлением природных и общественных сил. Поэтому в средневековом христианстве гибель отдельного индивидуума мыслится в окончательном и невозвратном виде, так что погибшего ожидают только вечные адские муки, и здесь не до юмора и не до иронии. В античном язычестве духовное начало вовсе не так далеко от телесного; оно есть только известное обобщение этого последнего. Поэтому гибель телесной личности и вообще всего телесного здесь вовсе не так уж трагична. Погибшее может вернуться, и душа может сколько угодно раз воплощаться в земной жизни. Когда здесь наступает гибель телесная, то, собственно говоря, ничего особенного здесь не происходит. Гибель телесного здесь как бы вовсе не есть гибель, потому что оно еще может вернуться и даже еще в лучшем виде. Наоборот, общие начала тут как раз и утверждают себя путем самораздробления в инобытии, чтобы потом опять восстановиться и притом в более совершенном виде. В такой трагедии есть нечто нормальное и безболезненное, нечто как бы вполне естественное.

Вот почему всякая гибель здесь в основе своей есть нечто наивное и даже смешное. И вот почему люди здесь гибнут, а боги хохочут. Вот возникла гроза, которая принесла огромный вред посевам и, может быть, убила много людей, что, несомненно, трагично. Однако о такой грозе читаем у поэта:

Ты скажешь: ветреная Геба,  
Кормя Зевесова орла,  
Громокипящий клубок с неба,  
Смеясь, на землю пролила.

Если мы теперь спросим, трагична ли эта гроза или юмористич-



на, то древний человек просто нас не понял бы. Это — и то и другое вместе. Для Гомера — это вообще норма. Но это является нормой также и для трагиков, которых в этом смысле напрасно противопоставляют Гомеру. Как Гомеру приписывались многочисленные юмористические поэмы, и это имело свой великий исторический и эстетический смысл, точно так же и каждый греческий трагик, кроме трагедии, писал еще и т. н. сатировские драмы, которые, с точки зрения европейского вкуса, представляют собой сплошную нелепость: как-де это так — после потрясающей трагической трилогии Эсхила тут же непосредственно исполнялась в театре сатировская драма, комичная, юмористичная и ироничная, и притом на те же темы, что и трилогия? Трагедия, юмор, ирония и сатира в последней своей глубине являли здесь собою один и тот же, единый и нераздельный эстетический феномен. Для античного сознания понимать смерть трагически, наивно, юмористически, иронически и сатирически есть одно и то же.

Само собою разумеется, что это существенное единство эстетических категорий в античной мифологии и в античной литературе было в разные времена разным, и в разные времена оно имело разный художественный и социальный смысл. Поэтому и у Гомера оно было не то, чем оно было в первобытном искусстве; у трагиков — не тем, чем оно было у Гомера; и у комиков — не тем, чем у трагиков. Все же в основном оно характерно для всей языческой мифологии, хотя оно и имело свою историю. В глубине тысячелетий оно было реальной верой народных масс. На ступени Гомера оно уже настолько приняло эмансипированный вид, что свидетельствовало о начале научного и мыслительного подхода к действительности и свидетельствовало о шатании всей мифологии. На ступени Аристофана оно было свидетельством гибели старинной мифологии, а у Лукиана это уже не гибель, а просто издевательство или литературный прием.

Таким образом, единство художественного стиля Гомера ощущается как исторически, так и логически, или диалектически. Множество разных побочных стилей только лишает художественное единство гомеровских поэм мертвенности и неподвижности и демонстрирует эстетическое бурление в нем многочисленных неизменно живых и остро борющихся тенденций.

**2. Аналогия с изобразительным искусством.** Лучшим доказательством необходимости рассматривать стиль Гомера с точки зрения социально-исторических напластований является та картина, которую дает нам греческое изобразительное искусство. Это искусство имело длинную историю своего стиля, и стили эти вполне сопоставимы с Гомером. Гомер уже давно освещается в науке с точки зрения памятников изобразительного искусства тех веков, когда складывался гомеровский эпос. Еще в 1884 г. В. Гельбиг в своей работе «Гомеровский эпос, объяснен-



Юноша. Бронзовая статуэтка. Дельфы. VII в. до н. э.

ный с помощью памятников искусства»<sup>1</sup>, удачно сопоставил найденные Шлиманом изображения с тем, что дает нам Гомер. В 1933 г. появилась большая книга М. П. Нильсона «Гомер и Микены»<sup>2</sup>, а в 1950 г. работа Лоример «Гомер и памятники»<sup>3</sup>, где

<sup>1</sup> W. Helbig, *Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert*. Leipz. 1884.

<sup>2</sup> M. P. Nilsson, *Homer and Mycenae*. Lond. 1933.

<sup>3</sup> H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments*. London, 1950.

мы находим уже огромное количество такого рода сопоставлений. Отметим самую последнюю работу из этой области, ставящую перед собою не просто проблему сравнения, но проблему сравнения в отношении стиля. Это работа К. Шефольда «Археологические данные к стилю Гомера»<sup>1</sup>.

Шефольд исходит из тех исследований Гомера, которые намечали в нем напластования многочисленных предыдущих эпох, ближайшим же образом из работ Шадевальда и Мюлля<sup>2</sup>.

С этой точки зрения уже оказывается невозможным относить Гомера к VIII—VII вв. до н. э. Если исходить из того, что Гомер вообще соответствует геометрическому стилю в изобразительном искусстве, то ранний геометрический стиль, несомненно, предшествует Гомеру, потому что этот стиль исключает изображение тех или других цельных сказаний, а ограничивается только изображением разных предметов, имеющих самостоятельное значение вроде колесниц, состязаний, культовых плачей и хороводов, процессий и пр. Чтобы устанавливать параллелизм между Гомером и геометрическим стилем, нужно говорить только о позднем геометрическом стиле, где действительно появляется небольшое число индивидуализированных фигур, занятых тем или другим, но всегда определенным действием. Это в изобразительном искусстве VII в. до н. э. Но и это не подходит для Гомера.

Если вообще сопоставить Гомера с изобразительным искусством, то нужно уже выходить за пределы геометрического стиля и пользоваться уже стилем архаики, т. е. возвращаться в области искусства VI в. Здесь, в десятилетия, окружающие знаменательную дату 566 г., когда были установлены Панафинейские празднества, мы действительно имеем четко индивидуализированные фигуры, примером чего являются 260 изображений на знаменитой вазе Клития во Флоренции. Эта ваза, иллюстрирующая циклические поэмы, свидетельствует о том, что поэмы Гомера никак нельзя отрывать от эпического цикла и что окончательное оформление «Илиады» и «Одиссеи» относится ко времени Солона и Писистрата, т. е. к VI в. до н. э.

Сначала в Коринфе, а с 590 г. и в Аттике мы находим проникновение эпических сюжетов в вазопись с их вполне четким индивидуальным оформлением. Шефольд и использованные им исследователи Гомера исходят из того, что именно здесь, именно в VI в. прежние общенародные сказания стали изображаться с точки зрения того или другого самостоятельного индивидуума.

<sup>1</sup> K. Schefold, Archäologisches zum Stil Homers. Museum Helveticum, 1955, XII, 3, стр. 132—144.

<sup>2</sup> W. Schadewaldt, Von Homers Welt und Werk. P. von der Mühl. Die Dichter der Odyssee, 68, Jahresber. d. Ver. Schweiz. Gymnasiallehrer. Aarau 1940. Он же Kritisches Hypomnema zur Ilias. Basel. 1952.



«Илиада» изображает гнев Ахилла, т. е. всего только один из мелких эпизодов десятого года Троянской войны. Тем не менее изображение этого гнева дается так, как будто бы война только началась или находится в самом разгаре. Война дана здесь не сама по себе, как это было раньше, но с точки зрения одного индивидуума, именно с точки зрения Ахилла и его гнева. Точно так же старая Телемахиды и прочие сказания о возвращении героев даны в «Одиссее» только с точки зрения одного героического индивидуума, т. е. Одиссея. В этой индивидуализации и заключается небывалое новаторство Гомера, а в изобразительном искусстве этому соответствует негеометрический стиль VIII—VII вв., но архаический стиль VI в.

Гомеровские сцены совета богов или битвы богов появляются в изобразительном искусстве не раньше 570 г. Раньше их здесь совсем не было. Теперь же можно много раз наблюдать, как сражается какое-нибудь божество с чудовищем или как группа божеств сражается с группой гигантов. Можно наблюдать даже большее. В изобразительном искусстве VI в. видно, как постепенно чудовища превращаются в нечто сказочное, являясь даже украшением сосудов. Они постепенно теряют свою силу, но зато приобретают ту или иную привлекательность и носят печать различных человеческих настроений, толь-в-точь как мифология в позднейших слоях гомеровского эпоса (такова, например, Артемиды в XXI песни, 470 или Афина с Ахиллом в «Илиаде», XVIII в противоположность ее появлению в «Илиаде», I).

В связи с этим необычайно возвышается и представление о самом божестве, так что одной из центральных идей сказания является вина человека как результат его гордости и наказание его за это богами. В эпосе такие мотивы всегда считались позднейшими. Но вот оказывается, и в изобразительном искусстве эти мотивы учащаются с 570 года. Действовавший в это время Солон тоже впервые заговаривает о том, что гордость человека является причиной его страданий. Таковы в живописи на вазах мотивы убийства Ахиллом сына Приама Троила и наказание Ахилла за это Аполлоном. Таковы мотивы Тития, Ниобы, гигантомахии, судьба кентавра Несса, фракийца Диомеды, Синиса, Скирона, Прокруста, Керкиона, отплывающих из-под Трои греков. Известный суд Париса на одной недавно найденной вазе из Базеля изображен так, что при появлении богини Парис просто от них убегает. Появляется изображение разных возрастов человеческой жизни, что можно поставить в параллель, например, с изображением у Гомера отца Одиссея. Появляется изображение ландшафтов с тем или другим настроением, как, например, та местность, где Эос оплакивает своего сына. У Гомера тоже масса изображений природы, причем более простые и общие надо отнести к древнейшим слоям эпоса, а более сложные, драматизированные, — к позднейшим.

Приводя также и многие другие сопоставления Гомера с вазописью VI в., Шефольд приходит как раз к тому самому выводу, который не раз формулировался выше. А именно, Шефольд прямо так и говорит, что ранний, монументальный стиль гомеровского эпоса во второй четверти VI в. пережил своего рода ренессанс и в поэзии, и в изобразительном искусстве, но ренессанс уже в связи с новым развитием человеческого индивидуума. Здесь мы находим уже ту пестроту, беспокойство и драматизм, которые несвойственны древним, абстрактно-неподвижным и аскетически-оформленным мифам, восходящим еще к микенской культуре.

Около 600 г. в вазописи наблюдаются элементы перспективы, т. е. третьего измерения, что делает фигуры еще более живыми и что вместе с развивающейся в это время лирикой, несомненно, влияет на аттическое завершение гомеровского эпоса. Это, таким образом, конец архаики, из которого в дальнейшем рождается уже и более спокойный, классический стиль.

Таким образом, переход у Гомера от старого монументального стиля к новому, более пестрому и более смешанному подтверждается в настоящее время точнейшим образом и доказываемся аналогичным переходом в области изобразительного искусства. Рассматривая Гомера в целом, мы можем найти в его стиле напластования, начиная с древних абстрактно-неподвижных и аскетически-геометрических приемов и кончая беспокойством и пестротой солоно-писистратовского времени.

Напомним о древнейших периодах греческой и догреческой религии и мифологии, которые нашли свое отражение у Гомера или по крайней мере в эпосе его времени и которые связываются по преимуществу с археологией. Известный историк греческой религии шведский ученый М. П. Нильссон, работающий как раз при помощи археологических данных, устанавливает в своей последней сводке греческой религии<sup>1</sup> основные элементы т. н. микенской религии на Крите: почитание гротов и пещер, домашние алтари, священные сосуды, сакральные одеяния, священные рога, двойной топор, культ деревьев, идолы, среди которых подавляющее множество женских фигур, и обращает на себя внимание богиня со змеями, явление богов в виде птиц и людей. Все это, конечно, более или менее доходит до гомеровских времен, так, например, пещера Илифии (Од., XIX, 188) заставляет вспомнить грот в Амнисе на Крите. Нильссон утверждает, что была непрерывная связь между древнейшими и позднейшими местами культа на Крите (Кносс, Фест, Палекастро, Амнис, Приниа, Айа Триада, 281—285). Безусловно, критского происхождения греческая «владычица зверей», а также многие элементы, вошедшие в греческую Артемиду (Бритомартис, Диктинна), Ари-

<sup>1</sup> М. Р. Nilsson, *Geschichte d. griech. Relig.* I, 1941, München, стр. 237—280 (есть изд. 1955 г.).



адна, Елена (285—293); представление о божественном младенце (Гесиод) и об островах блаженных, т. н. Элисий (293—306).

Нильссон в своих выводах чрезвычайно осторожен и доходит до крайнего скептицизма. Но тем надежнее выводы, к которым он приходит.

Исконная греческая религия рисуется им в очень скудных тонах, поскольку достоверным он считает только наличие здесь какого-то неярко выраженного Зевса как бога погоды и Гестии как богини домашнего очага, хотя сам же исследователь говорит о возможности и необходимости различных суждений об исконной греческой религии на основании обратных заключений от позднейших и нам хорошо известных фактов (313—320). В середине II тысячелетия начинается микенская религия, возникшая из смешения эолоахейских переселенцев с минойской культурой. К этой минойской религии даже скептически настроенный Нильссон возводит, например, такие места позднейшего культа, как Дельфы или Элевсин, где найдено большое количество микенских остатков. Любопытно отметить, что в дельфийских раскопках найдено изображение обнаженной женщины, сидящей на треножном основании. Здесь не может не прийти в голову классическая дельфийская пифия, тоже сидевшая на треножнике. Остатки микенского изобразительного искусства найдены также в храме Геры на Самосе, в Амиклах (в связи с Иакинфом), в Менелайоне на левом берегу Эвроты в связи с Менелаем и Еленой, в Калаврии, в Тегее (Афина Алей), Элатее (Афина Кранайя), на Эгине (богиня Афайя), в Ферме (Аполлон). Таким образом, главные классические места культа непрерывно восходят к микенским, если базироваться на археологии.

К микенскому периоду Нильссон возводит Зевса и как вождя патриархального общества и как покровителя всякого порядка гостеприимства и морали (320—322). На развалинах микенских царских дворцов в дальнейшем часто воздвигались храмы богини покровительницы города. Таков был храм Афины в Микенах. Нильссон доказывает, что Афина Паллада минойско-микенского происхождения: в Микенах она была покровительницей царского дворца и самого царя, сопровождая его, конечно, на войне и будучи вообще покровительницей героев. Это подтверждается археологией Афин, Микен, Тиринфа. Ее древний атрибут, тоже еще минойско-микенский, это змея, к которой в дальнейшем присоединилась сова; она превращается в разных птиц (ср. Од., I, 320, IV, 372, XXII, 240; Ил., V, 778, VII, 59). Если Гомер (Од., II, 120) говорит о какой-то забытой героине Микене, то возникает вопрос, не была ли в свое время Микена богиней Микен, как в последующие времена Афина — покровительницей Афин (322—326). Гера (имя которой есть женский р. от мужского «герой»), вероятно, тоже является богиней царского дворца. Такова она в Тиринфе, Аргосе, Коринфе (326). Микенского происхождения, по Нильсону, также и концепция верховной власти Зевса, которому подчинены все прочие боги подобно тому, как микенскому царю были подчинены соседние цари со своими племенами (227—331).

Гомер хранит еще традиции микенского времени, воспевая славу микенских царей, их геройские подвиги и их богатую, роскошную жизнь. Все главнейшие гомеровские герои восходят к микенской старине, да и все сказания о героях в более или менее развитом виде — микенского происхождения. Но, конечно, гомеровские поэмы образовались уже на ионийской почве, уже после дорийского переселения и после гибели микенской культуры, т. е. по крайней мере спустя 500 лет после Микен. Поэтому неплохо характеризовал Гомера Роде, называя его побочным детищем греческой религии, поскольку гомеровские поэмы



образовались в ионийских колониях и несут на себе новые небывалые черты, в то время как микенская религия продолжала развиваться на материке своим чередом. Невозможно перекинуть четко построенный мост через эти 500 лет ввиду крайней скудости наших сведений из этой эпохи. Но микенскую традицию Гомера, какие бы этапы она ни проходила и каким бы изменениям она ни подвергалась, не отвергает в настоящее время ни один ученый (331—338). К Микенам Нильссон возводит даже гомеровское представление о судьбе (338—344), хотя почтенный исследователь не рассуждает здесь так расчлененно, как надо. Нильссон возводит к Микенам даже и гомеровское очеловечивание богов (349), и с некоторыми поправками такое суждение тоже можно считать правильным. Помимо Нильссона, можно привести еще много других исследователей, которые ставят своей основной целью вскрытие разновременных напластований у Гомера в тех или иных областях. Упомянем еще об одном исследователе, А. Северине, который тоже находит у Гомера переплетение старых и грубых «ахейских» обычаев с более поздними, хотя все еще далекими от классической Греции, критскими обычаями, несравненно более тонкими и часто даже изощренными.

Поэтому гомеровский литературный стиль надо обязательно понимать не неподвижно-метафизически, а находить в нем разновременные напластования и переплетения

А. Северин в своей книге «Гомер. Историческая обстановка»<sup>1</sup> находит в исторической основе гомеровских поэм отражение древнейшей жизни Крита, владычества ахейцев и нашествия дорян. Северин приводит богатый материал из «Илиады» и «Одиссеи», свидетельствующий (стр. 8—25) о типичных чертах быта критян. Это любовь к удобствам, комфорту, ваннам, песням, пляскам, играм, изящным одеждам, ничего не имеющим общего с классической греческой одеждой. Телемах, например, трижды принимает ванну: у Нестора (Од., III, 464—468), у Менелая (IV, 48—51) и дома (XVII, 85—90). Диомед и Одиссей после убийства Долона смывают грязь в море, а потом тоже погружаются в теплую ванну (Ил., X, 576). Феаки, в которых автор видит прообраз критян, управляются царицей Аретой, что соответствует исторической действительности Крита, где женщины имели право власти и где были очевидны пережитки матриархата. Это сказывается и в самостоятельной, умной, независимой Навсикае, дочери феакийских царей.

Ахейцы, постепенно овладевшие Критом и утвердившие микенскую державу, усвоили многое из критских обычаев, даже пытались приспособить критское письмо для выражения своего индоевропейского языка. Северин красочно рисует ахейский «феодалальный» (по его собственному выражению) мир Гомера с его грубыми нравами, с суровой жизнью, разбоем и угоном скота, междоусобицами. Автор считает, что гомеровский мир это мир преимущественно ахейский (стр. 45). Об этом свидетельствуют дома с мегароном, микенское оружие (маленький круглый щит, поножи, копья, кожаные шлемы), украшения, богатые погребения, сопровождаемые иной раз человеческими жертвами (например, погребение Патрокла, Ил., XXIII, 166—176, ср. с Нильссоном, Гомер и Микены, стр. 155—156), страсть к охоте (Од., XIX, 429—454). Гомеровские женщины носят, однако, одеяние, которое ахейцы заимствовали у критян: платья с воланами, на плотных корсажах, на кринолинах,

<sup>1</sup> A. Severyns, Homère I. Le cadre historique. Bruxelles. 1943<sup>1</sup>, 1945<sup>2</sup>.

поднимающие грудь и утончавшие талии. С этой точки зрения Северин оценивает гомеровские эпитеты, прилагаемые к нарядным женщинам. Эпитет *callisphugos* «прекраснолодыжная» свидетельствует о том, что платья носили недлинные, так что видна была лодыжка, в то время как троянки именуются *helcesiēploi* «длинноодетые». Эпитеты *eudzōnos* и *callidzōnos* «прекрасноподпоясанный» говорят о типичном для крито-микенского костюма поясе. Эпитет *bathydzōnos* «глубокоподпоясанный» указывает на любовь затягивать туго пояс для утоньшения талии, как это видно на древних изображениях. Эпитет *bathycolpos* «с глубокой грудью» характерен для женщин, носивших высокий корсет, как на изображениях второго дворца в Тиринфе. Эпитет *tanuperpos* нельзя переводить как «длинноодетый». Его корень *tanu-* указывает на глагол «натягивать», т. е. платье, хорошо обтягивающее фигуру. Эпитеты *euplocamos*, *calliplocamos* «с прекрасными косами» напоминают характерные крито-микенские прически с завивкой локонами, булками. Костюм Геры (Ил., XIV, 169—188) живо напоминает кносскую фреску «Женщины в голубом», но никак не одеяния классических греков.

Северин, распределяя в хронологической последовательности гомеровских героев (стр. 51—62), определяет их историческое место и географическое расположение их владений в микенском мире. Поход под Трою рассматривается автором как экспансия ахейцев в Малую Азию в погоне за железом, основным богатством хеттитов, за которым охотились и египтяне и ассирийцы. Интересно, что союзники хеттитов, упоминаемые в походе царя Хаттусила III против Рамзеса II в 1289 г., это Лука, Пидаса, Маза, Дарданун, Каликиша Илиунна является не кем иным, как союзниками троянцев у Гомера, ликийцами, педасийцами из Педаса, мизийцами, дарданцами, киликийцами, причем племя Илиунна, возможно, означает жителей Илиона, (стр. 70 сл.). В царствовании Мернептаха в 1225 г. акайваша (ахейцы) выступили против египтян. У Гомера, таким образом, можно найти следы попыток ахейцев прорваться на север и юг Малой Азии (стр. 71).

Пережитки дорийского переселения также можно найти у Гомера. Дорийцы принесли с собой еще более дикие нравы, чем ахейцы. Они прекрасно знали железо и его обработку. Геометрический стиль и сожжение умерших также характерны для дорийцев, не усвоивших крито-микенской цивилизации. Под давлением дорийцев часть ахейцев ушла за море, в Ионию. Ионийцы (*laones* в Ил., XIII, 686), таким образом, имя которых в форме Иауна и Иаван станет синонимом эллинов на Востоке, были в глазах этого Востока наследниками ахейцев (стр. 83). Отзвуком нашествия дорийцев у Гомера явилось изображение борьбы Геракла с пилоссами (Ил., XI, 690—693) и упоминание его сына Тлеполема (Ил., II, 653—670).

Таким образом, и поздняя переработка эпоса и его ранние истоки прекрасно свидетельствуются археологическими памятниками и памятниками изобразительного искусства, не говоря уже о длительной военной и бытовой истории. И можно только удивляться, почему исследования древнего строгого и, с другой стороны, позднего, т. е. свободного и смешанного стилей у Гомера, так мало у нас популярны, и почему сама проблема переплетения разных стилей у Гомера часто считается неясной и даже ненужной. Изучение этих стилей в изобразительном искусстве уже давно стало обычным и не нуждается ни в каком оправдании.

Ученые исследуют по Гомеру и ахейцев, и критян, и дорийцев, и ионийцев, исследуют целую историю племенных переселений, исследуют разные тонкие оттенки быта в течение целого тысячелетия. И только один литературный стиль Гомера остается



вне всякого становления, остается вне всякого разделения на более древние и на более новые пласты и остается в виде какой-то единой и неподвижной статуи, прошедшей без всякого изменения через целое тысячелетие. То различие стилей, которое мы наметили выше, имеет своей целью хотя бы до некоторой степени заполнить этот пробел и начать работу исторического и историко-художественного исследования гомеровского стиля и гомеровского мастерства в связи с мировоззрением поэта.

## VI. ИЗ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПО МИРОВОЗЗРЕНИЮ И СТИЛЮ ГОМЕРА

Прежде чем перейти от принципов стиля Гомера к анализу самого стиля Гомера, будет целесообразно бросить взгляд на некоторые исследования, разрабатывающие Гомера приблизительно в тех же направлениях, что и данная работа.

Гомеровское мировоззрение настолько выразительно и глубоко, что многие исследователи включали Гомера в историю античной мысли, а некоторые даже и просто говорили о философии Гомера. Такова, например, популярная и живо написанная книга Т. Шеффера «Гомеровская философия»<sup>1</sup>.

Этот автор (стр. 22—26) правильно считает, что западная философия слишком высокомерно относится к поэзии, не находя в ней никаких философских элементов. Всякая поэзия обязательно есть некоторое мировоззрение; и потому у Гомера, пусть не в научной форме, но все же имеется своя философия. У него есть определенное отношение к природе и миру, к богам, к человеку. В области природы и мира он впервые на греческой почве проповедует принцип порядка и гармонии и в этом смысле является первым эпическим поэтом. В своем отношении к богам он часто допускает то, что с европейской точки зрения считается бурлеском, насмешкой или скептицизмом. На самом же деле он относится к богам совершенно серьезно, и вера его ничем не нарушается. В религии Гомера, правда, нет ничего восторженного или экстатического. Здесь больше созерцания и пластики, почему Гомер и вошел во всю греческую культуру в качестве ее основного содержания.

Гомер, по Шефферу (133—139), есть открытие человеческого интеллекта и тем самым открытие новой картины жизни. В этой картине знание оказывается на первом плане. Оно и в религии, где оно дает такие четкие образы богов; оно и в этике, завершаясь у Сократа прямым учением о том, что добродетель есть знание; оно и во всей гомеровской психологии. Но этот пронизывающий взгляд интеллекта сразу открывает в жизни две ее неотъемлемые стороны, — светлое, ликующее жизнеутверждение и сознание ничтожества человека, что и зафиксировано в знаменитых словах Ахилла к Приаму (Ил., XXIV, 522—533). Это бесстрашное видение жизни в разуме и было, по мнению Шеффера, утром или рождением всей европейской цивилизации.

В. Нестле (W. Nestle) в своей книге «Греческая история духа от Гомера до Лукиана»<sup>2</sup> приводит разные примеры из области религии (20 стр.). У Гомера — «религия света и посюстороннего» мира (21). У Гомера нет единства среди богов и у него — недостаточное уважение к ним со стороны

<sup>1</sup> T. v. Scheffer, Die Homerische Philosophie, München, 1921.

<sup>2</sup> Griechische Geistesgeschichte von Homer bis Lukian. Stuttgart, 1944.



людей. Таким образом, по Нестле, Гомер тоже есть начало рационализма и цивилизации.

Б. Снелл в своей работе «Открытие духа»<sup>1</sup> делает ряд весьма интересных наблюдений относительно концепции человека у Гомера. Подобно Аристарху этот автор стремится восстановить подлинного Гомера, снимая с него те напластования, которые фиксировались в нем многочисленными исследователями в стиле зрелой классики. Так, у Гомера еще нет цельного представления о человеческом теле, но только о теле как о сумме составляющих его членов. Точно так же нет у Гомера и субстанциального представления о душе, которая мыслится либо только в момент выхода из тела через рот или рану, либо в виде бессильной тени. Весьма характерно выражение об Ахилле (Ил., XXI, 569): «В нем одна лишь душа, и смертным зовут его люди». Это указывает на то, что душа трактуется здесь не в своих функциях, как оживляющая тело, но как душа умершего или смертного. Когда же имеется в виду одушевление тела, то говорится не о «душе», но о «дыхании» (X, 89) (стр. 15—23).

Кроме психей, аналогом души у Гомера являются thymos (дух, душа) и noos (ум, мысль). Первое представляет собою жизненное возбуждение организма; и покидает оно животных так же, как человека покидает психей. У человека это тоже отнюдь не какая-нибудь субстанция души, но лишь свойство физического организма. Второе относится к сфере представлений и является как бы интеллектуальным органом души, но тоже отнюдь еще не есть личность. И психей и тюмос и ноос отнюдь не являются у Гомера теми способностями души, о которых говорил Платон, потому что у Гомера нет самого понятия души. Это либо определенные органы тела, либо их функции, либо результат подобных функций (29 сл.).

Представление о душе, по Снеллю, появляется только у лириков и философски формулируется впервые только у Гераклита. Впервые у этого философа (В 45) говорится о бесконечной глубине души и ее «логоса», в то время как у Гомера прилагательное «глубокий» нигде не употребляется в таком метафорическом смысле; но ему соответствует в составе сложного слова «polys» «многий» (многознающий, многострадальный и т. д.), который означает экстенсивное множество, а не духовную глубину. Гомер вследствие этого не может также говорить и о раздвоении души. Это только Сафо могла говорить о «сладостно-горьком Эросе». Самое большое, Гомер может говорить в этих случаях о том, что человек хочет одного, а его тюмос требует другого, т. е. всякая душевная борьба изображается у него по типу борьбы одного физического органа с другим (32 сл.). Другое свойство души, о котором говорит Гераклит, т. е. всеобщность логоса, тоже целиком отсутствует у Гомера. Что несколько человек объять одним и тем же духом, говорить об этом для Гомера так же противоестественно, как и то, что несколько человек имеют один глаз или одну руку.

Душа, или дух, не только способна все пронизывать и охватывать, но у Гераклита (В 115) ей свойствен еще и «логос», сам себя умножающий». Такое представление тоже чуждо Гомеру, у которого всякое «умножение» духа или души происходит не из самого духа и не из самой души, но только от богов, вкладывающих в человека все их чувства, решения, поступки и пр. Поэтому душа у Гомера есть именно только орган каких-то других сил; и это понятие силы Гомер обозначает самыми разнообразными терминами (menos, sthenos, biē, cicys, is, cratos, alcē, dynamis), совершенно не имеющими никакого абстрактного значения, какое впоследствии получил, например, термин dynamis, а только указывающими на беспомощное стремление найти подходящий термин для отсутствующего пока понятия души. Возможно, что это разнообразие терминов, обозначающих силу, часто диктуется у Гомера просто метрическими соображениями, хотя в свое время (но, конечно, задолго до Гомера) все эти термины имели магическое значение (34—36).

<sup>1</sup> Bruno Snell «Die Entdeckung des Geistes». Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen». Hamburg, 1946 (есть более позднее издание этой книги).

Изложенные взгляды Снелля, независимо от теоретических предпосылок этого автора, рисуют весьма сложную картину гомеровского отношения к самому понятию человека. Автор этот, несомненно, увлекается и преувеличивает непонимание Гомером человеческой личности и человеческого тела. Автор не учитывает того, что гомеровские поэмы во многих отношениях являются стилизацией под древний эпос и что формальное отсутствие тех или иных терминов или образов еще не говорит об отсутствии у него и соответствующих понятий. Психея у Гомера действительно еще не есть личность. Тем не менее Ахилл у него — уже личность. Гектор у него — тоже личность и т. д. У Гомера очень глубокая психология. Однако эта психология стилизована под древний эпос, и поэтому психология и антипсихологизм перемешаны у него в трудно анализируемые образы. Если учесть это преувеличение Снелля, то в основном его характеристику гомеровского человека необходимо считать весьма глубокой и проницательной. Кроме того, и сам автор считает Гомера началом европейской цивилизации, чего нельзя было бы признавать, если бы мы отказали Гомеру решительно во всяких элементах представления о личности и ее судьбе.

В. Иенс в своей работе «Понимание истины в ранней Греции»<sup>1</sup> правильно указывает на то, что в «Илиаде» существует только одна истина, в которой ни у кого нет никакого сомнения. Но уже в «Одиссее» — не одна, но две истины, и начинается борьба между реальностью и тем, что только кажется реальностью (Одиссей подлинный и Одиссей, превращенный в нищего). Эта раздвоенность истины еще больше растет у Гесиода, у которого сами музы объявляются источником как истины, так и лжи. Лирика и философия еще больше углубляют этот конфликт, так что Парменид уже не воспевае истину, но стремится ее познать; а у Гераклита вообще только один философ знает истину, неведомую толпе. Таким образом, по Иенсу, уже у Гомера замечен сдвиг от наивной и дорефлексивной истины к истине рассуждающего разума.

Археолог Г. Шраде<sup>2</sup> дает весьма широкую художественную картину гомеровских богов, стремясь по преимуществу фиксировать их внешние черты, в таком обилии рассыпанные по гомеровским поэмам. Этот автор совершенно правильно противопоставляет древнеизраильское отрицание божественных изображений, которые считались в Израиле идолами и кошунством, с одной стороны, и, с другой стороны, совершенно отчетливо античное очеловечение богов, которое в самой яркой форме проявилось именно у Гомера. Однако, согласно автору, это вовсе не значит, что у Гомера уже не было религии, как это думали многие, сводившие аппарат богов у Гомера только к эпической технике. У Гомера была весьма мощная религия, поскольку у него не может идти и речи о противоположении религии и поэзии. Такое противоположение в Греции начинается не раньше VI в. до н. э. По Страбону (VIII, 3, 30), когда у Фидия спросили, откуда он взял образец для своего Зевса, он указал на I песнь «Илиады». Олимпийские сцены у Гомера на первый взгляд противоречат религии, будучи несовместимыми с серьезным отношением к богам. Но это вовсе не значит, что боги весьма доступны, весьма близки к человеку и что с ними можно обращаться как с людьми. В специ-

<sup>1</sup> B. J e n s, Das Begreifen der Wahrheit im frühen Griechentum. Studium Generale. 1951, 4, стр. 240—246.

<sup>2</sup> Hubert S c h r a d e, Götter und Menschen Homers, Stuttgart, 1952.



альном разделе о молитвах у Гомера доказываемая религиозность Гомера на основании наличия у него огромного количества обращений к богам; и если многое обходится у Гомера без упоминаний о богах, то два главных героя, Ахилл и Гектор, во всяком случае то и дело обращаются к богам.

Жилища богов на Олимпе или на небе, — их Шраде подробно изображает во втором разделе, извлекая из Гомера все малейшие упоминания об их устройстве, — совершенно недоступны людям; и такие случаи, как похищение Ганимеда, ярко свидетельствуют о том, что всякое общение богов и людей у Гомера зависит исключительно только от самих богов и определяется исключительно ими.

Автор подробно анализирует изображения у Гомера священных мест, храмов и домов, богов в их святилищах, главнейших богов (Зевса, Афины, Гестаста, Ареса, Диониса), формы появления богов среди людей и противоположность жизни богов и людей, Аид и состояние умерших, гомеровское представление о славе и чести, образ Одиссея и изображенное у Гомера художественное творчество мастеров.

Однако в настоящем изложении нет никакой возможности подробно анализировать все материалы, приводимые у Шраде из Гомера на эти темы. Поэтому остановимся только на последнем разделе книги, посвященном специально гомеровским представлениям о красоте.

В разделе «Прекрасное» Шраде в очень выпуклой форме дает очерк эстетики Гомера. Он прежде всего отмечает как старинный и давно преодоленный этап изображение у него всякого рода ужасов, примером чего может явиться перевязь Геракла (Од., XI, 610—615) с огненноочными львами, медведями, дикими кабанами и картинами жестокой войны. Изобразивши блеск оружия и грозное движение войска, сам Гомер (Ил., XIII, 338—347) говорит, что был бы воистину бесстрашен тот, кому подобное зрелище доставляло бы радость, а не печаль. Эта страшная эстетика вообще является первой в истории. Гомер далеко вышел за ее пределы. У него постоянно говорится о красоте женщин, мужчин и всяких предметов, так что среди этого моря красоты уже забываются древние ужасы.

Тем не менее, по Шраде, в эстетике Гомера красота отнюдь не играет самостоятельной роли. Красота Елены, например, хотя и выдвигается у Гомера, но не она является причиной войны. Только в позднейших «Киприях» эта красота трактуется как причина войны. И Парис хотя и прославляется за красоту, но эта красота есть скорее сластолюбие. Для гомеровских героев гораздо больше имеет значение не красота, но огромные размеры, огромный рост, сила, физическая мощь и пр. Маленький, но храбрый Тидей (Ил., V, 801) является исключением. Ахилл, Агамемнон, Гектор, Аякс, Перифат, а также Арес и Аид — не только большого роста, но прямо гиганты (*pelōrioī*), может быть, даже «чудовища» (Од., IX, 187—190). Такая же характеристика дается и киклопу Полифему. «Великими» являются не только Гектор или Аякс Теламонид, но даже и Приам. Эпитет «прекрасный» часто соединяется у Гомера с эпитетом «великий» или «большой», и это не только о мужчинах, но и о женщинах. Такой является, например, Афина Одиссею (Од., XIII, 289, XVI, 158). Города, дома, комнаты, башни, стены, камни, копья, мечи — все это у Гомера тоже постоянно огромное, тяжелое, иной раз даже не под силу обыкновенному человеку. Сердце, душа, отвага, мужество, слава — тоже всегда у Гомера огромных размеров или огромного значения. Неправильен перевод *megathymos* как «великодушный» или *megalētōr* как «мужественный», потому что мы с такими переводами соединяем разное моральное представление, в то время как здесь везде имеется в виду физическая мощь. Киклоп Полифем, например, тоже *megalētōr* (X, 200), хотя он и людоед. По мнению Нестора, Агамемнон отнял добычу у Ахилла тоже в силу того, что он *megalētōr* (Ил., IX, 109). Выражение *mega phroneōn* вовсе не значит «замышляющий великое» в духовном смысле, но всегда указывает



на крупное практическое мероприятие. О красоте богов у Гомера говорится редко; но зато они всегда рисуются великанами и гигантами, включая Аполлона и Посейдона и прежде всего Зевса. Посейдон четырьмя шагами проскакивает почти все Эгейское море; его движения вызывают сотрясение всей природы. Устранить огромные размеры в гомеровских представлениях о богах так же невозможно, как невозможно представить себе жилище богов вне мощных вершин Олимпа.

Нам кажется, что эти выводы Шраде (стр. 263—266) с большой яркостью рисуют специфику гомеровской эстетики. Может быть, этот исследователь и несколько увлекается, думая, что красота Елены только у Исократа понимается как причина Троянской войны. Всем известно знаменитое место из «Илиады», где троянские старцы признают необходимость войны из-за Елены. Тем не менее красота, как ее понимает Гомер, едва ли отделима от понятия величины, больших размеров, роста, а также силы и мощи и среди людей и среди вещей. Едва ли у Гомера так уж резко отличается красота Афродиты от красоты Афины Паллады. Когда эта последняя делает Одиссея красавцем, то делает она это перед его встречей с Пенелопой, т. е. для женщины. Вероятно, отличие двух указанных богинь друг от друга в этом отношении является уже послегомеровским.

В связи с этим представляются имеющими значение некоторые мысли Шраде об отношении Гомера к геометрическому стилю (стр. 269—271). Поскольку у Гомера красота стихии (в частности, больших объемов) занимает первое место, его стиль нельзя назвать чисто геометрическим. Тем не менее геометризм здесь уже выявил себя как одна из ранних ступеней греческого чувства формы вообще. Интересно, что о красоте богов у Гомера почти ничего не говорится. А если говорится, то прекрасным оказывается не кто иной, как Арес, бог стихийной и неупорядоченной войны (Од., VIII, 310, Ил., XVIII, 518). Нечеловеческое оформляется у Гомера при помощи точных, ясных, отдельных «геометрических» форм, как это можно видеть и где-нибудь на аттической амфоре X в. до н. э. Весь этот геометризм поэтому пока еще мало отличается от прежней магии, хотя последняя уже теряет здесь свою беспорядочность.

Такого же типа и употребление у Гомера некоторых чисел, в которых необходимо видеть не столько математику, сколько древнюю магию, нашедшую здесь, однако, для себя известное оформление. Таково число 3 в текстах: Ил., V, 136, 436, VIII, 169. Таково и число 9: 9 лет осада Трои, 9 дней носится по морю Одиссей перед прибытием к Калипсо (Од., XII, 447, XIV, 314), 9 ночей Феникса окружают его родственники (Ил., IX, 470), 9 лет Гефест находится в пещере Фетиды (XVIII, 400), 9 дней пирует Беллерофонт с тестем Прета и зарезывает с ним 9 быков (VI, 174), 9-летней мазью покрывают раны Патрокла (XVIII, 351), 9 дней боги направляют потоки воды на стены Трои (XII, 25), 9 дней лежат непогребенными дети Ниобы (XXIV, 610), 9 дней боги спорят о поругании Ахиллом трупа Гектора (XXIV, 107), 9 дней — плача по Гектору и доставка дров для его костра (XXIV, 664, 784).

Все же Гомер далеко выходит за пределы геометрического стиля, т. к. даже амфора VIII в. из Афинского Национального музея, которую Шраде подвергает подробному анализу (стр. 272—274), далеко отстает от тех изображений, которые мы находим у Гомера. Человеческие фигуры на этой амфоре являются достаточно реалистическими в нижних своих частях: но начиная от талии они продолжают отличаться условным геометрическим

построением. Гомер — это поздний геометрический стиль, в котором, однако, изображение живых человеческих черт пошло значительно дальше. Отсюда мы можем сделать из Шраде тот вывод, что образование поэм Гомера относится ко времени значительно более позднему, чем VIII в. до н. э.

И все же геометрический стиль является тем, что наиболее ярко выражено у Гомера. Изучая разнообразные примеры геометрического стиля, Шраде показывает, как сквозь условный геометризм здесь пробиваются настоящие стихийные силы, когда, например, зверь растерзывает человека или, наоборот, человек побеждает зверя. И в геометрическом стиле и у Гомера человек совершенно смертен и несравним с богами, но и там и здесь он очень силен и, не будучи в состоянии стать бессмертным по своей субстанции, он обладает одним несомненным видом бессмертия, а именно славой в потомстве. В связи с этим культ мертвых, который играет такую большую роль в аттическом геометрическом стиле, вовсе не сводится только на плач и погребение, но, как и у Гомера, гораздо больше того состоит в почитании великой силы умершего и в воздействии ее на последующее поколение. Само же тело героев продолжает быть условным вроде тех геометрических щитов, в которых намечены сверху элементы головы, а внизу элементы ног. А корпус героя представляется как сплошной щит, т. е. вполне вещественно, но пока еще не человечески (стр. 274—276).

Большим шагом вперед является появление в геометрическом стиле ясно выраженных геометрических черт, которые на первых порах все еще слишком стихийны и чрезмерны. Шраде приводит бронзовую статуэтку Аполлона из Бостона середины VII в., у которой туловище имеет вид трапеции, а голова вид конуса; и тем не менее уже по следам на глазах здесь видно то страшное сверкание, о котором говорит Гомер в отношении Афины (Ил., I, 200). Гомеровский воин не мог быть обнаженным и боялся наготы, но этот Аполлон совершенно нагой, так что отчетливо можно видеть трактовку могучих плеч и груди, не говоря уже о гордом и надменном лице. Здесь такое же соединение демонической безмерности и человеческой соразмерности, как у гомеровского Агамемнона. Здесь сквозь геометрическую условность уже пробивается воплощенность божества в реальном и самом обыкновенном человеческом теле (стр. 276—279) (см. ниже, стр. 318).

Наконец, Шраде приводит тоже бронзовую статуэтку дельфийского юноши из того же VII в., где уже преодолен всякий геометризм, реалистически трактуются и отдельные части тела и все тело целиком и где уже можно говорить о начале проявления духовной мощи человека в органически цельном теле. Гомер только подходит к этой ступени художественного развития; но он очень далек от ее полноценного художественного воспроизведения. Он все еще подавлен слабостью и ничтожеством смертного человеческого существа, жизнь которого он сравнивает с кратковременной листвою на деревьях. Боги для него все еще слишком страшны и слишком демоничны, чтобы он мог говорить об их полном очеловечении, так же как и страшная Горго из храма Артемиды на Корфу, относящаяся к тому же времени, что и упомянутый дельфийский юноша. Боги Гомера слишком стихийны и нечеловечны, хотя это и не мешает тому, что Гомеру уже известна встреча бога с самим собою в человеке. Встреча эта пока еще страшная и пока еще лишена спокойных и величавых пластических форм классического искусства. Лучше всего свою основную мысль Шраде выражает при помощи одного стиха из Гомера, который он избрал эпиграфом для своей книги (Ил., XX, 131): «Тяжко явление бога, представшего в собственном виде!» (стр. 279—281) (статуэтку юноши, см. стр. 216).

Следует обратить внимание и на книгу С. Е. Бассетта «Поэзия Гомера»<sup>1</sup>, в которой имеется довольно подробное и часто

<sup>1</sup> S. E. Bassett, *The Poetry of Homer*. Calif. 1938.



остроумное изложение поэтики Гомера как раз на основе единства мировоззрения и стиля. Этот автор интересен тем, что вопреки устаревшим традициям он хочет найти в Гомере живого человека с живыми и глубокими чувствами, найти в нем полную всяких переживаний личность; и все то, что обычно принимается в эпосе за скучное и монотонное, он старается понять как жизненное и даже драматическое. Местами Бассетт, несомненно, увлекается. Однако его анализ настолько глубок и оригинален, что мы позволим себе остановиться на нем несколько подробнее.

Понимая под иллюзией все художественное, что околдовывает и очаровывает читателя в художественном произведении, Бассетт устанавливает три основных момента в той эпической иллюзии, в которой Гомер является величайшим мастером. Первую иллюзию автор называет исторической, или, как мы бы сказали, реально-исторической, былевой. Музы, вдохновлявшие Гомера, по Бассетту, не являются музами Пиндара, которые вызывают восторг и субъективно лирическое вдохновение (это музы геликонские). Музы Гомера — это олимпийские музы, дочери самого Зевса, задача которых не столько вдохновлять певца, сколько сообщать ему реальные факты прошлого и укреплять его на позициях былевой поэзии. Рапсоды вроде Иона могли и сами вдохновляться Гомером до восторженного состояния и доводить до слез свою аудиторию (Plat. Ion 535 B—E). Но подлинная задача Гомера — вызывать в своих слушателях и читателях совсем другого рода обаяние, делающее их более тонкими и благородными вследствие величия деяний прошлого (Plat. Menex. 235 — A—C). Гомер не сочиняет истории, но она через него как бы сама говорит о себе. Историческая правда — это основа всей эпической иллюзии.

Второй основной эпической иллюзией у Гомера, по Бассетту, является то, что он называет жизненностью (vitality). Под этим Бассетт понимает не просто живое или жизненное изображение событий, но изображение жизни как таковой, жизни самой по себе, которая проявляется в 1) прогрессивности, т. е. постоянном движении вперед, 2) непрерывности и 3) движении. Первые два момента Бассетт относит ко времени, а третий — к пространству. Бассетт весьма основательно доказывает, что у Гомера, как и вообще в первобытном искусстве, не существует никакого однородного времени или пространства, но что время и пространство всегда оказываются неотделимыми от вещей и событий. Поэтому, если бы мы спросили у Гомера, сколько дней обнимает «Илиада» или «Одиссея» или почему было два утра на третий день сражения в «Илиаде», то Гомер просто не понял бы нашего вопроса. Время у Гомера протекает так же относительно, как и у Эйнштейна (стр. 27—33).

Прогрессивность изображения времени у Гомера Бассетт понимает прежде всего в связи с теорией Зелинского о законе хронологической несовместимости: последняя возникает у Гомера не вследствие его примитивизма, но в целях именно постоянного передвижения художественного внимания от одних областей к другим. Но, по Бассетту, Зелинский не учитывает и множества таких случаев, когда Гомер изображает одновременные события. Уже Зелинский допустил у Гомера зародышевое состояние параллельных событий (Од., XVII, 48—53, XXIV, 222—227, 386—389). Бассетт расширяет эти наблюдения Зелинского и приводит не только ряд новых текстов, как например приход Андромахи во дворец после прощания с Гектором и одновременный приход Париса из дворца к Гектору (Ил., VI, 495—516) или гибель Гектора и тканье Андромахи во дворце (XXII, 437—446), но и выставляет общее положение о том, что эта одновременность и параллельность с действием



обычно рисуется у Гомера при всяких появлениях и исчезновениях<sup>1</sup>. Наконец, прогрессивность в изображении времени у Гомера проявляется, по Бассетту, также и в прямом и последовательном развертывании действия, когда Гомер избегает просто пустых промежутков и возникающий по ходу действия промежуток заполняет изображением какого-нибудь действия, меньшего по значимости. Пока жарится мясо, Телемах принимает ванну (Од., III, 459—467); или пока готовится обед у феаков или Лаэрта, Одиссей и Лаэрт тоже принимают ванну (VIII, 449—456, XXIV, 364—370) (стр. 32—42).

Вторая область проявления жизненности у Гомера, говорит Бассетт, — это непрерывность. Гомер, согласно этому исследованию, не выносит пустых промежутков времени; и поэтому промежутки времени между главными событиями заполняются у него описанием еды, одевания и раздевания, купанья и пр. Чтобы избежать монотонности, Гомер разнообразит эти вставные эпизоды. Однако сами-то они рисуются только в общих чертах, без красочных деталей с исключительной целью заполнить пустые промежутки времени. Наличие всех этих мелких эпизодов и создает впечатление непрерывной текучести жизни (42—47).

С непрерывностью протекания времени связывается у Бассетта и то, что он называет «движением», т. е. непрерывностью пространства. В то время как у трагиков единство места вызвано условиями самой сцены, и, если нарушается, то условно, у Гомера совершенно нет никакого единства места. Однако это единство места замещается у него непрерывным калейдоскопом явлений, связанных между собою в нечто целое. Гомер изображает любые места космоса, начиная от неба и кончая подземным миром; и чередование этих бесконечно разнообразных мест можно сравнить только с методами современного кино. При этом движение у Гомера отнюдь не всегда быстрое, хотя и герои и боги движутся у него достаточно быстро. Движение у него может быть и медленным. Но оно всегда сплошное и непрерывное, свидетельствуя о цельности того, что движется. В качестве примера можно привести начало II песни «Илиады», где мы находим десять перемен места, но где изображается единое нераздельное действие, начиная от сна Агамемнона и кончая новым приведением войска в боевой порядок (47—49).

Что касается цельности предмета, гарантирующей непрерывную длительность его движения, то лучшим примером его может служить дворец Одиссея, выступающий в поэме в виде десяти разных своих помещений. Это совершенно противоположно манере трагиков, у которых иной раз все действие происходит только перед дворцом и больше нигде (49). С другой стороны, Гомеру свойственны также и черты аттической трагедии в отношении связанности движения и места. При изображении целой группы действующих лиц (толпы или войска) внимание к окружающей среде у Гомера ослабевает. Но когда имеется в виду единственный герой, то цельность достигается изображением также и окружающего: с приближением Приама изображается палатка Ахилла, с прибытием Телемаха — дворец Менелая, с прибытием Одиссея — дворец Алкиноя (49—52). При описании странствований изображаемый материал получает единство и цельность, хотя это несколько не мешает самостоятельности отдельных описаний (53). Интересно наблюдение Бассетта относительно связи движения и места в ее различии по обоим поэмам (стр. 55).

Кроме прогрессивности и жизненности, Бассетт принимает в качестве третьей основной художественной иллюзии у Гомера иллюзию личности. Художник и вообще всегда интересуется больше индивидуальным, чем общим. Но Гомера в этом отношении всегда прижимали. Личность, ее язык и ее поведение вплоть до драматических приемов — вот что характерно для Гомера. Если мы примем во внимание, что речи героев относятся к прочему тексту

<sup>1</sup> Заметим, что открытие Зелинского продолжает быть популярным в науке до самого последнего времени, как это видно, например, из работы Krókowski *Questiones epicae*. Travaux de la Société des sciences et des lettres de Wrocław. Sério A. N, 1951, 46, 91 стр. (Работа посвящена Вергилию, но основывается на Гомере.)

Гомера, как  $\frac{3}{5}$ , то это будет приблизительно то же соотношение, что и в «Умоляющих» Эсхила между речами и хоровыми партиями. И Гомер даже порою драматичнее Эсхила.

Гомер и греческая трагедия, можно сказать, процветали одновременно, потому что Гомер был введен на Панафинейх только в VI в., а в V в. его хорошо знал каждый афинянин. Платон даже и вообще не различает распада и трагического актера (Plat. Jop. 532 D, R. P. 395 A)<sup>1</sup>. Гомер для него «первый трагический поэт» (R. P. 607 A), «глава» трагической поэзии (598 D, ср. 605 C). У Аристотеля трагедия тоже содержит в себе все элементы эпоса (Poet. 1462a 15). В современной науке тоже доказывалось наличие элементов трагического сюжета у Гомера<sup>2</sup>. Драматизм Гомера, по Бассетту, особенно рельефно выступает тогда, когда мы начинаем изучать роль диалога у Гомера. Диалог — это основа гомеровских поэм. В Од. XVII имеется диалог, который содержит 26 речей. Такое количество речей превосходит то их количество, которое мы имеем, например, в первых двух эпизодах «Скованного Прометея». Количество участников диалога в трагедии ограничено двумя или тремя, в то время как у Гомера оно доходит до 8.

Если сравнивать обе поэмы (подробных цифр Бассетта приводить не будем), то в «Илиаде» множество изолированных речей, т. е. речей без ответа на них, в то время как в «Одиссее» таких речей очень мало. Это указывает на прогрессирующий драматизм «Одиссеи». Точно так же, имея в виду разные объемы поэм, нужно сказать, что диалогов в «Одиссее» гораздо больше, чем в «Илиаде». Диалогические стихи «Илиады» занимают 30% общего количества стихов поэмы, в то время как в «Одиссее» их 54%. На основании этой и подобной статистики автор хочет показать растущий драматизм «Одиссеи» (57—65).

Автор подводит к подробному исследованию «Посольство» из «Илиады» и «Омовение» из «Одиссеи» (66—70). В обоих случаях он приходит к выводу, что здесь перед нами развитая драматическая техника, в которой вовсе нет ничего лишнего и слишком длинного (как это вообще думать об эпосе) и что по своей напряженности эта техника Гомера выше, чем у Софокла. Рассказы, кстати имеющие место у Гомера только в диалогах, никогда не являются механическим привеском, но они всегда являются либо основой для самого развития, либо иллюстрируют данное положение дела, либо обогащают диалог разными интересными фактами, либо рисуют прошлое, тоже весьма близко связанное с настоящим (71—74). Рассказы у Гомера никогда не лишни. Они всегда то предвещают какое-нибудь событие и подготавливают к нему, то эмоционально его углубляют, то живописуют характер героя. Бассетт вообще перечисляет разные и весьма многочисленные функции рассказов, речей у Гомера, которые так или иначе описывают действие (75—77). Особенно важны речи для обрисовки характера героя. Эти речи у Гомера бесконечно разнообразны; и нет двух из них, которые были бы одинаковы. Благодаря этим речам получается то, что до Шекспира не возникло больше разнообразных характеров, чем те, что имеются у Гомера. Если взять речи, например, Гектора, который, между прочим, говорит больше, чем какой-нибудь другой герой, кроме Ахилла, то они рисуют для нас вместо скучного эпического героя весьма пылкую и поэтическую натуру, характер весьма импульсивный и подвижной. Соответственно мы получаем из речей также и характеристику таких героев, как Нестор и Приам (75—80).

Рассмотренные типы эпической иллюзии, а именно исторический тип, жизненный и личностный, представляют собою, по мысли Бассетта, если их взять вместе и целиком, то, что обычно называется объективностью эпоса (81). Однако, по Бассетту, этим не ограничивается искусство Гомера. Кроме явлений объективности, Бассетт находит у Гомера огромное количество

<sup>1</sup> О драматической рецитации Гомера ср. F. Bölte. «Rapsodische Vortragskunst». Neue Jahrb., XIX, 1907. 571—578. V. Borard. Introd. à l'Odyssee I (1924), 75—165, La resurrection d'Homère: le drame épique (1930), 1—100.

<sup>2</sup> G. R. Throop. Epic und Dramatic [I, II] Washington University Studies. V, Humanistic Series (1917). 1—32; XII, Hum. Ser. 1924, 67—104.



случаев, где эта объективная эпическая иллюзия нарушается, и этим нарушениям автор тоже посвящает целое исследование. Оказывается, что если  $\frac{3}{5}$  всего текста Гомера занимают речи, то  $\frac{1}{5}$  отведена объективному рассказу о событиях и изображении действия и  $\frac{1}{5}$  посвящена личным высказываниям самого автора от своего собственного имени. Таким образом, уже эта маленькая статистика вносит огромный корректив в традиционное «объективистическое» понимание эпоса Гомера. Гомер обращается сам от себя не только к музе, но и к своим действующим лицам (Менелая, Меланиппу, Патроклу, Аполлону, Евмею) и ставит иной раз риторические вопросы, которые, конечно, если к кому-нибудь обращены, то только к публике. Разными словечками, вроде «теперь», «тогда», «таким образом», «этот человек», Гомер свидетельствует уже о собственной позиции в отношении рассказываемых событий; а обычное для эпоса прошедшее время иной раз вдруг заменяется настоящим временем в тех случаях, когда поэт говорит о чем-нибудь не с точки зрения действующего лица, а со своей собственной точки зрения. Остров Калипсо изображается, например, фразами с прошедшим временем, как и дворец Алкиноя до 103 стиха (Од., VII) (пока этот дворец рисуется с точки зрения приближающегося к нему Одиссея). Но начиная с этого стиха, Гомер рисует дворец Алкиноя уже сам от себя, равно как и пещеру нимф на Итаке (XIII, 96—112). Здесь везде господствует *praesens*, т. е. природа, непосредственно видимая и изображаемая самим поэтом, независимо от эпической иллюзии. В противоположность изображению человеческих событий, божественное, а также небо и светила рисуются у Гомера тоже при помощи *praesens*, т. е. как действующие вечно и притом с точки зрения именно поэта (85—91).

Обычно выдвигается на первый план тенденция Гомера к изображению деталей. Однако у Гомера гораздо чаще тенденция либо указывать на принадлежность вещей какому-нибудь лицу, либо рассказывать целую историю этой вещи (как в случае со скипетром Агамемнона, луком Одиссея, ясеневым копьем Ахилла, кобылой Эфой и т. д.). Стремление Гомера обязательно рассказывать что-нибудь от себя лично, а не только давать объективную картину происходящего, особенно заметно в тех многочисленных случаях, когда он, прерывая естественный рассказ, начинает вдаваться то в биографию данного героя, то в характеристику его родных и близких. Если в «Илиаде» можно находить около 240 сравнений, больших и малых, играющих в стилистическом отношении приблизительно ту же роль, то таких отклонений от объективного рассказа в сторону характеристики второстепенных героев в этой поэме имеется тоже около 243. Примерами могут служить тексты о Батикле (Ил., XVI, 595—600), Офрioneе (XIII, 363—369), Менесфее (XVI, 173—192), Ифидаманте (XI, 221—245) (стр. 91—94).

То, что Гомер занят по преимуществу человеком, а не его окружением, личностью, а не вещью, можно проследить на любом более или менее подробном изображении вещи у Гомера и прежде всего на изображении щита Ахилла. Согласно исследованию Бассетта, дело тут вовсе не в самом щите, как в некоем произведении искусства или физической вещи, но исключительно в том, что изображенные на этом щите картины жизни рисуют торжество жизни, которое необходимо здесь поэту для того, чтобы обрисовать переход Ахилла от состояния отчаянья и близости к самоубийству в связи с гибелью Патрокла (XVIII, 98) к решению вступить в бой ради мести за Патрокла и примириться с Агамемноном (XVIII, 90—93, 112). С характеристикой самого щита Ахилла, по Бассетту (стр. 95—99), мы познакомились выше.

Черты субъективизма Бассетт находит и в языке Гомера. Так, Гомер пользуется около 100 раз желательным наклонением с частицей *an* не просто для выражения возможности в прошлом, как это думают комментаторы Гомера, но для перенесения самого себя в прошлое и для критического анализа этого прошлого. Объективный поэт, изображая поединки Менелая и Париса, сначала рассказывает, как Менелай стал побеждать Париса и как Афродита помешала этому, оставивши в руках Менелая только один шлем Париса и перенеся самого Париса в Трою. Гомер же в этом случае говорит,



что Менелай одержал бы великую победу над Парисом, если бы Парису не помогла Афродита (ср. V, 311, XII, 58 сл., XVI, 70 сл., IV, 429, Од., XIII, 86, XX, 392). Точно так же Гомер часто употребляет имперфект от глагола *dýpatai* («мочь») с отрицанием не просто для указания того, что чего-то не произошло, но для своего критического анализа прошлого, в котором нечто могло бы произойти, но не произошло (Ил., XIII, 552, XV, 406, 408, 416, XVI, 107). То же самое с глаголом *tello* («намереваюсь») в отношении будущего времени (XV, 601, XVII, 278). Часты у Гомера замечания как бы в скобках по поводу изображаемого события вроде XXII песни Од., 32, где Гомер от себя называет женихов, ничего не знающими о своей близкой гибели (100—102). Отклонения в сторону субъективизма Бассетт находит в таких случаях употребления частицы *gar* («потому что»), где поэт вполне легко мог бы вместо предложения с причинной частицей рассказать о самой причине при помощи главного предложения. Эта частица *gar* часто употребляется у Гомера и вообще для всякого рода пояснений и сообщений со стороны поэта, которые могли бы быть даны предварительно в фразах без этой частицы. Также и союзы, выражающие цель, в объективном рассказе могли бы совершенно отсутствовать, а сама цель могла бы быть выражена при помощи объективного рассказа или речей без этих целевых союзов (102—104).

Для обрисовки субъективистических нарушений объективно-эпической иллюзии Бассетт привлекает разные наблюдения относительно прямой и косвенной речи у Гомера (104—106). Но особенно важное значение для этого имеют те места из обеих поэм, где поэт сам от себя комментирует те или иные речи и разговоры, каковы, например, замечания о Касторе и Полидевке (Ил., III, 244 сл.), о Главке и Диомеде (VI, 234—236) или о приближении гибели женихов (Од., XX, 390—394). Еще интереснее комментарий поэта к тем или другим действиям, иной раз играющим основную роль в поэмах. Таков комментарий поэта к прибытию Одиссея на Итаку (Од., XIII, 78—125) или к преследованию Гектора Ахиллом (Ил., XXII, 136—214). Любит Гомер комментировать движение войск и сражения (Ил., IV, 422—456, XVII, 722—761). Получается, таким образом, что Гомер все время имеет в виду свою аудиторию и все время к ней обращается со своими комментариями, замечаниями и эмоциями по поводу всего того, что им объективно изображается. Поэтому, с точки зрения Бассетта, даже трудно и сказать, где кончается объективная картина и где начинается субъективно-личная оценка ее самим Гомером (106—112).

Не будем излагать всей книги Бассетта, изобилующей разного рода оригинальными мыслями и глубокими наблюдениями над стилем Гомера. Однако уже и приведенных материалов достаточно для того, чтобы судить о том, насколько изменилось в настоящее время отношение к Гомеру, с каким огромным успехом преодолевается вековое формалистическое гомероведение и сколько глубоких проблем открывается при цельном подходе к Гомеру, когда исследователь отбрасывает абстрактные категории эпоса, драмы, объективности, субъективности и т. д. и начинает живыми глазами воспринимать то, что реально содержится у Гомера. Многие проблемы Бассетта ставятся и в настоящей книге, хотя часто и с других позиций. Но очень многое, что имеется у Бассетта, нами не затрагивалось и должно составить предмет особого исследования.

## VII. ОТ ПРИНЦИПОВ СТИЛЯ К САМОМУ СТИЛЮ.

До сих пор мы рассматривали принципы гомеровского стиля, т. е. принципы строгого и принципы свободного стиля. Но ни литературоведение, ни наука вообще не может ограничиться только принципами изучаемой ими действительности. Кроме принципов или законов действительности, существует еще сама действительность, т. е. то бытие, в котором эти принципы и законы осуществляются, реализуются, применяются. Поэтому теперь необходимо перейти к анализу самого стиля Гомера.

С самого же начала необходимо сказать, что здесь требуется весьма существенное ограничение. В одной книге нет никакой возможности обнять все проблемы гомеровского стиля целиком, если иметь в виду всю необозримую научную литературу по Гомеру. Для настоящего труда будет вполне достаточно коснуться той художественной действительности, которая изображена у Гомера, и отказаться, например, от такой огромной области, как поэтический язык Гомера. Но также и в пределах художественной действительности Гомера коснемся самого необходимого, а именно изображения людей и богов, отказываясь от многого другого (как, например, отношения Гомера к природе или к искусству), что потребовало бы значительного расширения книги.



ЧАСТЬ









## I. ГЕРОИ.

**1. Характеры.** Обращаясь к изображенным в поэмах Гомера характерам, рассмотрим их с точки зрения историко-художественной. О характерах у Гомера говорилось много, так что нет необходимости входить в их систематическое изложение. Поэтому здесь дело не в охвате всех гомеровских героев целиком, а только в способах изображения художественной действительности, куда характеры входят, конечно, лишь как подчиненный момент. Остановимся только на некоторых гомеровских характерах, имея в виду лишь одну цель, а именно демонстрировать общий метод гомеровских характеристик, который заключается в избегании всяких схем и отвлеченностей и в отражении жизненных противоречий со всей их остротой, яркостью, а иной раз даже безвыходностью.

Вопрос о сложности, детальности и противоречивости гомеровских характеров (вопреки школьному представлению о мнимом схематизме Гомера) ставился в науке уже не раз, хотя вопрос этот до сих пор и не нашел для себя удовлетворительного разрешения и тем более не нашел для себя систематического анализа. Из старых работ мы указали бы на статью П. Кауэра «Гомер как автор характеристики»<sup>1</sup>. В этой работе имеется слабая попытка выйти из школьных схем и учесть сложность гомеровских характеристик. Но работа эта слишком небольшая, и гомеровские характеристики показаны здесь далеко от их подлинной сложности и противоречивости.

Начнем с главного гомеровского героя, Ахилла.

**2. Ахилл.** Ахилла обычно представляют слишком скучно и монотонно. Это, говорят, эпический идеал воина-героя, и на этом обычно кончают почти все. На самом же деле, гомеровский Ахилл — одна из самых сложных фигур всей античной литературы и, пожалуй, не только античной.

<sup>1</sup> P. Cauer, Homer als Charakteristiker. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altert. 1900, V Bd., 597—610.



Ахилл перевязывает раненого Патрокла. Килик (бокал). V в. до н. э.

В первой стадии своей трагедии, когда он находится в ссоре с Агамемноном, он ведет себя довольно пассивно. Его действие тут главным образом «гнев» против своего оскорбителя. Но вот он помирился, вот он опять готов вступить в бой с троянцами. Тут-то начинается многое такое, что не сразу объединяется в один цельный образ, а когда объединяется, то делает его неожиданно оригинальным.

Прежде всего это военная гроза, огромная разрушающая сила, звериная месть, жажда крови и жестокость. Но, с другой стороны, весь смысл этой крови, этого зверства заключается в нежнейшей дружбе с Патроклом, из-за которого он и затевает всю эту бойню. Образ любимого друга, нежнейший, сердечный образ живет в душе Ахилла вместе с звериной яростью и бесчеловечностью, и эти два начала не только подкрепляют одно другое, но и получают свой единственный смысл — один от другого.

Для Ахилла весьма характерно, например, то, что после появления возле рва в диком и свирепом виде и после паники, вызванной у его врагов его страшным криком, он (Ил., XVIII, 235) «проливает горячие слезы» над трупом своего верного товарища. Кроме того, Ахиллу у Гомера и вообще свойственны мягкие и



нежные черты, которых ни в каком случае нельзя забывать при его характеристике. Он благочестив и часто обращается с молитвой к богам (таково его знаменитое возлияние и моление Зевсу за вступающего в бой Патрокла, XVI, 220—248), в критическую минуту его слышит Зевс (XXII, 273—298), по его молитве появляются ветры (XXIII, 192—225); он сдержан, например, когда имеет дело с вестниками Агамемнона, считая их совершенно ни в чем не повинными (I, 335), а в другой раз (IX, 196 сл.) даже любезно с ними обращаясь; он даже в пылу своего гнева не забывает о греках, посылает Патрокла узнавать о раненых (XI, 597 сл.), его поражает начавшийся на греческих кораблях пожар, и он не только разрешает Патроклу выступать, но даже и сам торопит его с выступлением (XVI, 126—129); он любящий сын, часто беспомощно обращающийся к своей матери и около нее плачущий, как, например, после оскорбления, полученного от Агамемнона (I, 348—427) или после извещения о смерти Патрокла (XVIII, 65—144).

Эта антитеза — самая характерная особенность Ахилла. С одной стороны, он гневлив, вспыльчив, злопамятен, беспощаден на войне; это — зверь, а не человек, бездушная стихия, а не человеческое сердце, так что Патрокл вполне прав, говоря ему (XVI, 33—35):

Сердцем жесток ты. Отец тебе был не Пелей конеборец,  
Мать — не Фетида богиня. Рожден ты сверкающим морем.  
Гвердой скалоу, — от них у тебя жестокое сердце.

Да и сам Пелей был, конечно, вполне прав, когда говорил Ахиллу, отправляя его на войну (IX, 254—258):

Сын мой, Афина и Гера дадут тебе силу и храбрость,  
Если того пожелают; а ты горделивейший дух свой  
В сердце обуздывай; благожелателен будь к человеку.  
Распри злотворной беги, и будут еще тебя больше  
Все почитать аргивяне, — и старые, и молодые.

С другой же стороны, однако, Ахилл имеет нежное и любящее сердце, самый гнев его производит какое-то наивное впечатление, и весь этот образ богатыря и великана, рыдающего около своей матери или около погибшего друга, даже трогателен. Вот как он реагирует на весть о гибели друга (XVIII, 22—27):

Черное облако скорби покрыло Пелеева сына.  
В горсти руками обеими взяв закоптелого пепла,  
Голову им он посыпал, прекрасный свой вид безобразя.  
Весь благовонный хитон свой испачкал он черной золою,  
Сам же, — большой, на пространстве большом растянувшись, —  
лежал он

В серой пыли и терзал себе волосы, их безобразя.

Эта антитеза сурового бойца и нежного сердца — самое первое и основное, что мы находим у Ахилла. Она показывает

нам, что в Ахилле мы имеем действительно нечто стихийное, как бы безответственно-иррациональное. И зверство и нежное сердце перемешаны в нем как в природе пасмурная и ясная погода. Психика Ахилла в основе своей является стихийной; и стихийность эта очень здоровая, мощная, поражающая своей примитивной свежестью.

Итак, воин, боец, богатырь, бесстрашный рыцарь и часто зверь — это раз; и нежное сердце, любовь, частая внутренняя наивная беспомощность — это два.

В-третьих, в духовном опыте Ахилла совпадает то, что редко вообще кто-нибудь умеет совмещать, это — веление рока и собственное бушевание и клочкотание жизни. Он знает, что ему не вернуться из-под Трои, и тем не менее предпринимает сложный и опасный поход. Перед решительным боем кони предсказывают ему близкую кончину, назначенную роком, но это его несколько не останавливает (XIX, 420 сл.):

Что ты, Ксанф, пророчишь мне смерть? Не твоя то забота!  
Знаю я сам хорошо, что судьбой суждено мне погибнуть  
Здесь, далеко от отца и от матери. Но не сойду я  
С боя, доколе войны не вкусят троянцы досыта!

Так говорит он, мрачный и гневный, своему вешему коню. В пылу боя, когда Ликаон просит у него пощады, он опять вспоминает о своем собственном жребии, и мы не знаем, убивает ли он Ликаона в пылу боевой страсти или это есть его послушание судьбе. Он говорит (XXI, 106—113):

Милый, умри же и ты! С чего тебе так огорчаться?  
Жизни лишился Патрокл, — а ведь был тебя много он лучше!  
Разве не видишь, как сам я и ростом велик, и прекрасен?  
Знатного сын я отца, родился от бессмертной богини, —  
Смерть однако с могучей судьбой и меня поджидают.  
Утро настанет, иль вечер, иль полдень, — и в битве кровавой  
Душу исторгнет и мне какой-нибудь воин троянский,  
Или ударив копьём, иль стрелой с тетивы поразивши.

У Ахилла тайное знание, тайное видение своей судьбы. Он не просто слепой разрушитель. Его сознание есть сама судьба, осознающая себя в человеке. Безличная стихийность и оформлена здесь как интимно-личное переживание.

В-четвертых, эта «любовь к року» (как потом скажут стоики) превращена у Ахилла в целую философию жизни. В своем ответе на просьбу Приама (Ил., XXIV, 518—551) он создает целое построение о счастье и несчастье человеческой жизни и высказывает сильно-пессимистический взгляд на человека: «Боги такую уж долю назначили смертным несчастным, — в горестях жизнь проводить. Лишь сами они беспечальны» (525 сл.). И это не просто теория. Ахилл, этот зверь и дикий ураган войны, понимает, что и Приам с своим убитым сыном Гектором и он, Ахилл, с своим убитым другом Патроком, в сущности одно и то же, и

он знает тщету всякого человеческого сетования: «Ну, успокойся ж и в кресло садись», — говорит он (522 сл.). «Как бы ни было грустно, горести наши оставим покоиться скрытыми в сердце!» В непреклонном воинском сердце живет теплое и мягкое чувство человечности, чувство общей судьбы всех людей. И вот мы видим, как Ахилл преображается в сцене с Приамом. Он просит Приама не растревлять его душу новыми просьбами, боясь, как бы не выйти из себя и не нарушить своего дружелюбия к Приаму и завета Зевса (570). С другой стороны, чтобы не оскорблять старца-царя видом Гектора и опять-таки не возбудить в себе гневную реакцию на возможное возмущение Приама, он приказывает тайно привести труп Гектора в порядок, омыть, умастить, одеть и положить на прекрасную колесницу (580—590). А после этого он щедро угощает Приама, и они оба долго удивляются взаимной красоте и боговидности (599—633). И все это вовсе не потому, что он забыл о своем покойном друге в минуту внезапно нахлынувшей сентиментальности. Нет, он очень его помнит и даже обращается к нему с молением не гневаться и с обещанием ублажить его в дальнейшем (592—595). Мало этого, боясь, чтобы кто-нибудь не увидел Приама и не поднял шума из-за прибытия неприятеля в греческий стан, Ахилл кладет Приама ночевать не в доме, а на дворе, с большими при том почестями. И напоследок даже спрашивает, сколько дней будет длиться в Трое оплакивание и погребение Гектора, чтобы в течение этого времени не нападать на троянцев. И в дальнейшем троянцы без всякого страха в течение положенных 11 дней выходят за городские стены для погребения героя, веря благородному слову Ахилла. Все это вообще показывает, что Ахилл и действительно имеет опыт общечеловеческой судьбы и со всей интимностью чувствует общее равенство людей перед нею.

В-пятых, нужно прямо сказать, что от этого глубокого и сложного образа Ахилла веет в конце концов некоей печалью, некоей грустью, той особенной античной благородной печалью, которая почилла и на всем многовековом мироощущении античности. Сладострастие боя, нежнейшая дружба и любовь, преданность воле судьбы, абсолютное личное бесстрашие перед лицом пустой и томительной вечности Аида и, наконец, интимное чувство человечества и человечности, — все это слито у Ахилла в один жизненный порыв, в один социальный инстинкт, в одно нераздельное и монолитное самочувствие. Ахилл — сложная натура, в подлинно античном смысле, в подлинно гомеровском смысле сложная и богатая натура.

В-шестых, наконец, часто забывали выдвигать в Ахилле мифологическую основу, слишком его очеловечивая и сводя на образ обыкновенного, хотя и неимоверно сильного человека. Если мы в своем представлении сумеем объединить все, что выше говорилось об Ахилле, еще и с мифичностью его образа,



то мы получим истинно гомеровский, истинно эпический характер, отличающийся всеми теми основными свойствами эпоса, на которые указывалось как на принципы эпической поэзии вообще.

Старинная наивность ученых видела в Ахилле то фессалийского водяного демона (Мюлленгоф, Рошер, Узенер), то молнию (Е. Г. Мейер). Мифологии достаточно и в самом образе Ахилла, даже если и не производить над ним такого абстрактно-метафизического насилия. Прежде всего он сын богини, морской царевны, nereиды Фетиды, а Фетида уже сама по себе играет в греческой мифологии какую-то особенно таинственную роль, поскольку, согласно предопределению, если бы Зевс вступил с нею в брак, то ее сын от него ниспроверг бы самого Зевса. Как известно, этого брака Зевс избежал только благодаря предупреждению Прометея. Далее, отец Ахилла близок с кентавром Хироном, который и является воспитателем Ахилла. Мать, чтобы закалить сына и сделать его бессмертным, купает его в подземной реке Стикс; и его тело, действительно, делается неуязвимым, за исключением знаменитых пяток. Вид самого Ахилла настолько страшен и демоничен, что, когда Ахилл без всякого оружия показывается надо рвом и начинает кричать, то все троянцы, боровшиеся вокруг трупа Патрокла, мгновенно разбегаются в панике (Ил., XVIII, 203—234). И прежнее оружие Ахилла (XVI, 70), и особенно новое, приготовленное не человеческими руками, а самим богом Гефестом, вызывает у врагов панический ужас (XIX, 12—23). Ахилл борется со стихиями природы (XXI). Сама Афина Паллада облачает его мощные плечи в эгиду, и (XVIII, 205 сл.)

Над головою сгустила богиня богинь золотое  
Облако, вокруг самого же зажгла ослепительный пламень

так, что (214) «свет с головы Ахиллеса достиг до эфира». Ахилл беседует с богами, и боги о нем заботятся. Когда он в припадке гнева обнажает меч на Агамемнона, его сдерживает Афина (I, 188—200) и когда он долго не ест и не пьет, предаваясь скорби и слезам по Патроклу, то Зевс посылает Афину подкрепить его нектаром и амброзией (XIX, 338—354).

Все эти и подобные демонические черты в образе Ахилла, столь ярко выраженные у Гомера, но не всегда достаточно оцениваемые, существенно дополняют данную выше характеристику Ахилла, делая его подлинным героем эпоса со всеми главными чертами эстетического мироощущения Гомера вообще.

Наконец, если мы коснулись древнейшей основы облика Ахилла, о которой Гомер не забывает говорить при всей классичности образа Ахилла, то следует напомнить также и те черты позднейшего уже незрелого эпоса, где перед нами не

просто раскрытие внутренней жизни личности Ахилла, отсутствующее у старинных и суровых героев, но еще и обрисовка разного рода капризов Ахилла, его неустойчивости и упрямства, его излишней гневливости и выдвигения своих личных интересов выше своего патриотического долга, которому он отдает всю свою жизнь, его непринципиальности как в вопросе о наложнице Брисеиде, так и в вопросе о мести за Патрокла, в то время как он должен был сражаться вовсе не из-за мести после убийства, но из-за долга перед родиной вообще. Его героизм, его преданность интересам родины, его горячий патриотизм, его храбрость и бесстрашие составляют центральное содержание его характера. Они не подлежат никакому сомнению, они делают его величайшим героем не только Греции, но и мировой истории. Без этого самоотверженного героизма Ахилл вообще не осуществлял бы собою примата общего над индивидуальным, т. е. он вообще не был бы эпическим героем. Однако это центральное содержание его характера, с одной стороны, уходит корнями в далекое мифическое прошлое и в незапамятную хтоническую старину. А, с другой стороны, его характер представляет собою продукт уже позднейшего субъективистического развития, когда идеалы сурового героизма уже уходили в прошлое, а на очереди был капризный и своенравный субъект со всеми эгоистическими и нервными чертами своей неустойчивой внутренней жизни. Гомер и здесь верен своему основному эпическому стилю, а именно его ретроспективно-резюмирующей тенденции, заставлявшей его в своих художественных образах подводить итоги самым разнообразным ступеням общинно-родового развития.

Это основное эстетическое заострение художественного стиля Гомера, особенно видно на образе Ахилла.

Ахилл как характер есть не что иное, как только новый пример той предварительной характеристики эпоса, которую мы имели вначале: Ахилл есть мифическое существо. Это мифическое существо стихийно-телесного характера как в смысле чистой стихии, так и в смысле пластического ее оформления; мифический, пластический, стихийно-телесный образ Ахилла дан у Гомера эпически, т. е. внешне, внелично, поскольку все существенное вкладывается в Ахилла только богами и судьбой, а сам он в основном только осознает свое предопределение. Стихия, пластика, мифичность, судьба и предопределение и осознание этой судьбы, ведущее от звериного бытия через нежное сердце к печали и обреченности, включая капризную и эгоистическую психологию уже выходящего за пределы эпоса героя, — вот что такое Гомер вообще и его Ахилл. Весь этот социально-исторический комплекс, начиная от хтонической мифологии и кончая капризной психологией и цивилизацией, необходимо понять как нечто единое и неделимое, не как механическую сумму, но как живой и неразложимый организм.



**3. Агамемнон.** Агамемнона Гомер явно не любит и часто старается его принизить.

И вообще «Илиада» во многих отношениях может рассматриваться как сатира на ахейских царей и прежде всего на Агамемнона и Ахилла. Конечно, Агамемнон у Гомера не так снижен, как Ахилл. Ахилла не трогает никакое поражение ахейского войска, а если что и трогает, то только гибель близкого друга.

Агамемнон гораздо принципиальнее и гораздо менее мелочен, чем Ахилл. Отобравши пленницу у Ахилла, на которую он, как верховный распорядитель на войне, имел не меньшее право, чем Ахилл, он при первом же военном ущербе ахейского войска возвращает эту пленницу Ахиллу и всячески его ублажает. Гомер рисует Агамемнона во всем величии ахейского вождя, сравнивает его с богами и снабжает его оружием лишь немного худшим, чем у Ахилла. Но Ахиллу легко было получить свой знаменитый щит, поскольку он сын морской царевны, а та просила об этом оружии самого Гефеста.

Агамемнон — отважный воин, так как при всей гомеровской демократии он бесценно командовал ахейским войском в течение всей войны. Его ведь ничего не стоило сместить. Но он был на месте, и смещать его было нецелесообразно. Нестор называет его сильнейшим оплотом для ахейцев во всей войне и не может отказать ему в той величайшей чести, которой он обладает (Ил., I, 278 сл., 283 сл.). Несколько раз он был готов оставить поле сражения ввиду бесполезности борьбы и ввиду бесцельной, бессмысленной гибели множества ахейцев. Предлагая прекратить войну (Ил., IX, 13—28), он с сокрушением сердца констатирует обман Зевса, обещавшего ему победу, и со слезами на глазах жалеет о смерти огромного числа ахейцев, проявляя тем самым гуманизм, неведомый Ахиллу. О прекращении войны рассуждает не только Агамемнон, но и Нестор, и Одиссей, и другие (X, 145—147). Агамемнон (XIV, 64—81) в самый критический момент предлагает спустить часть судов с берега на море, чтобы тем самым хотя что-нибудь спасти от подошедших к судам троянцев. Но это не есть его твердое мнение и уже тем более не приказ, потому что после первого же краткого возражения на это Одисей он опять готов сражаться до конца.

Теоретически рассуждая и трактуя художественный образ формалистически, можно, конечно, упрекать Агамемнона и за то, что он отнял и Брисеиду у Ахилла и за его советы прекратить войну. Но сам Агамемнон вовсе не склонен преувеличивать своей мудрости и вполне справедливо объясняет свои поступки наваждением Аты, демоном безумия (XIX, 78—144). Это указывает только на его скромность и на отсутствие у него всякого желания упорствовать в своих ошибках. Его подробный рассказ о том, как Ата навела безумие на самого Зевса перед рождением Геракла, не оставляет в этом никаких сомнений. Точно так же обманутый



сном относительно отправления войска на родину (п. II) и в дальнейшем разгадавший эту иллюзию, он скромно ретируется; и можно только пожалеть, что столь возвеличенный царь оказался пешкой в руках коварного Зевса.

Из этого следует, что Агамемнон вовсе не обладает таким деспотическим и дерзким характером, который многие ему приписывали. Наоборот, его характер слабоватый, как об этом и говорит Диомед (Ил., IX, 39 сл.). Если он споряча и невпопад что-нибудь приказывает и кто-нибудь его покритикует, он тут же готов взять свои слова назад, извиниться и покрыть все своим миролюбием, как это и произошло однажды, например, с его приказом идти в бой и с возражением на это Одиссея (IV, 338—363).

Этой его слабохарактерностью объясняются и его гневные вспышки, когда он неожиданно вскипает, но тут же и утихливается. Именно этим объясняется его знаменитая ссора с Ахиллом (Ил., I), причем Агамемнон оказался незлопамятным, несмотря на все оскорбления со стороны Ахилла, а оскорбивший его Ахилл как раз длительно злопамятным. И Нестор, упрекающий Агамемнона в том, что тот обидел лучшего мужа (IX, 110), несомненно, хитрит, рассчитывая на скромность и совесть Агамемнона, что тут же и происходит: Агамемнон чистосердечно кается и глубоко сожалеет об отобрании Брисеиды у Ахилла. И вообще Агамемнон терпеливо выслушивает бесконечные возражения со стороны своих подчиненных и при этом никогда не прибегает к крайним мерам наказания, а, наоборот, почти всегда старается исправить свои ошибки.

Он достаточно мягок и не мелочен. Рекомендуя Диомеду взять себе товарища для разведки, он предоставляет ему полное право выбирать кого угодно и не считаться с благородством происхождения или, наоборот, со слабой физической силой (X, 234—239).

Конечно, Ахилл всячески его осуждает и принижает, называя его и собакой, и пьяницей, и бесстыдным, и деспотом, и трусом (кроме п. I, где Ахилл просто не владеет собой, можно привести его более спокойную речь в IX, 332—378). Но ведь Ахилл — глубоко заинтересованное лицо и не только заинтересованное, а еще и озлобленное, плохо владеющее собою. Ахилл (IX, 321—331, 352—377) не только неумеренно восхваляет себя и свои подвиги, но доходит до полного анархизма, отрицая всякую власть верховного ахейского вождя и собираясь из-за какого-то пустяка на другой же день отправиться со всей своей дружиной на родину. В устах мелочного Ахилла, ставящего свое сожительство со случайной пленницей выше интересов своего народа, эта ругань им Агамемнона звучит неубедительно.

Правда, Агамемнон жесток. Но он жесток не больше, чем все другие герои. Если он запрещает Менелая пощадить троянца Адраста и готов уничтожить даже младенцев во чреве матерей



Прощание с воином. Краснофигурная ваза. V в. до н. э.

из враждебной страны, то это можно считать пустяком в сравнении с той жестокостью, которую проявлял Ахилл в отношении своих врагов, не исключая беспомощных и даже малолетних.

И все-таки необходимо сказать, что Гомер определенно не любит Агамемнона и, пожалуй, не столько как такового, сколько как царя вообще и как верховного военного вождя, злоупотребляющего своей властью. Родовая община в глазах Гомера вообще идет к абсолютизму со всеми вытекающими из него последствиями. Эмансипированному поэту такая эволюция не очень нравится, и ахейские цари выступают у него по преимуществу в весьма сниженном виде. Агамемнон в этом смысле показан хуже других, поскольку его власть более сильна. Но взятый самостоятельно, он мало чем отличается от всех других и если подвергается критике, то не больше, чем другие. Можно сказать даже так. Его образ в конце концов овеян какой-то скорбной и нежной лирикой. Стоит только прочитать рассказ тени Агамемнона Одиссею в Аиде о том, как Клитемestra безжалостно убивала Агамемнона и Кассандру и как не закрыла ему даже глаз после смерти (Од., XI, 405—461). Здесь изображается, как плачущий Агамемнон, некогда мощный и славный богатырь, после стольких военных трудов пострадал от злой женщины и как он в Аиде все еще жалеет о своем неудачном браке и все еще интересуется судьбой своего сына.

Итак, Агамемнон у Гомера — мощный, славный, могущественный витязь и царь, неустойчивый и слабохарактерный, жад-



ный и сластолюбивый, скромный и податливый, грабитель и хищник, смелый критик Зевса, часто трус и пьяница с лирически тонкой, глубочайше оскорбленной и бесконечно страдающей душой.

4. Гектор<sup>1</sup>. Характер Гектора, в отличие от истеричного Ахилла, поражает своей глубокой принципиальностью: для него самым важным является сражаться за родину и за свой народ. При всей своей религиозности, которую Гомер подчеркивает у него не раз, в одном знаменитом стихе он предпочитает военные подвиги всякому птицегаданию (Ил., XII, 243).

Ему нестерпим стыд перед троянцами и троянками за плохое и неумное поведение на войне. Он не боится признавать своих военных ошибок и покрывает их своим героизмом. Пылая страстью к военным подвигам, он, вопреки советам старших, выставил свои войска против Ахилла и не увел их в Трою, хотя его собственная гибель и бесполезная гибель множества троянцев была почти очевидна. Эти внутренние колебания, перекрытые беззаветным героизмом, прекрасно изображены у Гомера (XXII, 99—130). Сознание своего долга, стыд перед соотечественниками в случае своей измены, привычка сражаться в первых рядах, — эти мысли приходят ему даже при расставании с Андромахой (VI, 441—449). При появлении великолепно вооруженного Аякса у Гектора дрожит сердце (VII, 216). Но у него не возникает и мысли о том, чтобы уклониться от боя или вести бой каким-нибудь коварным способом, не нападая прямо, открыто и благородно (242—245). Ранение в шею (262) и в колени (271) не только его не останавливает, но раззадоривает еще больше. Малейшее колебание относительно плана боя при первом же понуждении со стороны сразу превращается у него в пылкое наступление (XVI, 713—728).

Однако совершенно ошибочно традиционное представление о гомеровском Гекторе как о некоем непоколебимом богатыре, который ведет себя прямолинейно и схематично и лишен всякой психологии. Эту психологию видят обычно только в знаменитой сцене прощания Гектора с Андромахой. Действительно, нежные супружеские и отеческие чувства, с которыми выступает здесь могущественнейший и храбрейший герой Гомера, настолько жизненны и глубоки, что они еще и сейчас продолжают волновать читателей, еще и сейчас являются вершиной красоты героической личности в мировой литературе.

Но обычно пропускают, что при всем своем героизме и при всей своей принципиальности Гектор изображен у Гомера со всеми теми психологическими слабостями, со всеми теми постоянными колебаниями и неуверенностью, со всей той опрометчивостью, экспансивностью и импульсивностью, иной раз даже наивной гордостью и самомнением, которые можно найти в

---

<sup>1</sup> W. Schadewaldt, Hektor in der Ilias. Wiener Studien, 1956, B. 69. Его же. Von Homers Welt und Werk. Leipz., 1944.



самом маленьком и недалеко человеке. Любители схематизировать и превращать Гомера в скучный и монотонный эпос всегда упражнялись главным образом на Гекторе. Однако это ничем не оправдывается, если не подходить к Гектору предвзято и если внимательно читать Гомера.

Гектор думает, что ничего не стоит захватить золотой щит Нестора и пестрый панцирь Диомеда, сделанный самим Гефестом (VIII, 191—197). Но, конечно, из этого ничего не выходит. Он настолько уверен в своей победе над ахейцами, что готов сравнивать себя с Аполлоном и Афиной Палладой (537—541), хотя сам же прекрасно знает, что должны погибнуть не ахейцы, но Троя (VI, 548 сл.). Ему ничего не стоит пообещать Долону коней Ахилла и даже поклясться в этом именами Зевса и Геры (X, 329—331). Из отступления Агамемнона он тотчас же опять делает вывод о своей обязательной победе над ахейцами (XI, 286—290). Но вот (XVIII, 254—283) мы читаем речь мудрого и рассудительного Пулидаманта, сверстника и сотоварища Гектора, о том, почему не нужно оставаться на равнине и ожидать выступления рассвирепевшего Ахилла.

Что же отвечает ему Гектор? Он опять обольщен своим приближением к ахейским кораблям, опять забыл о наступающей гибели Трои и прямо-таки насильно заставил замолчать Пулидаманта (285—297). Его не трогают душераздирающие рыдания и просьбы не выступать против Ахилла, которые он слышит от своих самых близких и любимых людей (XXII, 38—91). Но увидевши Ахилла, он, никогда и никого не боявшийся, вдруг затрепетал и стал убегать, так что тот в погоне за ним трижды обегает Трою (136—207). Только лживое вмешательство Афины Паллады убедило его остановиться. Но и встретившись с Ахиллом, заговоривши с ним, он тоже раздирается внутренними колебаниями. Поэтому слишком очевидна ложь ленивого Париса, который, не желая воевать, сравнивает воинский дух Гектора с несокрушимым топором (III, 60—63).

Трагедия Гектора ужасная. Встретившись с Ахиллом после погони, он несколько не теряется и с великим мужеством вступает в поединок. Однако он очень быстро убеждается в том, что его обманула Афина Паллада и что его оставил одного Деифоб, в образе которого как раз и являлась эта богиня. Впрочем, еще раньше того Гомер сурово и непреклонно возвещает (XXII, 5 сл.):

Гектора ж гибельный рок оковал, и остался один он  
Там же, близ Скейских ворот, перед крепкой стеной городскою.

Он, всегда так надеявшийся на богов, убеждается теперь в их коварстве и вероломстве и произносит слова, которые полны одновременно и мужества и отчаяния (297—305):

Горе мне! К смерти, как вижу я, боги меня призывают!  
Я полагал, что герой Деифоб близ меня находился,

Он же внутри, за стеной, а меня обманула Афина!  
Близко теперь предо мною зловеющая смерть, недалеко!  
Не убежать от нее! Уж давно это стало угодней  
Зевсу и сыну его Дальновержцу, которые раньше  
Мне помогали всегда. Сегодня судьба настигает!  
Не без борьбы я, однако, погибель приму, не без славы!  
Сделано дело большое: чтоб знали о нем и потомки!

Эти стихи являются опровержением традиционной оценки эпического стиля Гомера как прямолинейного и однотонного. Здесь отчаяние героя и его несокрушимая героическая воля даны сразу и одновременно.

Но если судьба Гектора трогательна, то его конец наполняет нас жалостью и состраданием. Просьба, направленная к озверевшему противнику о том, чтобы его, Гектора, не отдавать после смерти псам на съедение, но похоронить по обычаям старины, и это девятидневное надругательство Ахилла над трупом Гектора леденит душу даже у самого нечуткого читателя. Таков конец великого героя.

Итак, Гектор у Гомера: беззаветно преданный своему народу его вождь, пламенный патриот и бесстрашный солдат, наивный, нерешительный, колеблющийся и не всегда удачный полководец; излишне самонадеянный и нерасчетливый, хвастливый и ребячески напористый человек; нежнейший семьянин; герой, знающий свое роковое предназначение и тем не менее открыто идущий в бой; волевой и обреченный, обманутый богами и раздавленный людьми; жалкая и скорбная жертва неприязнеликого зверства и человек, потерявший в конце концов решительно все: и родину, и семью, и собственную жизнь.

**5. Одиссей.** Этот сложный характер разрабатывался в науке много раз и во многих направлениях. Одиссея трудно отделить от расцвета ионийской культуры, что подчеркивает В. Шмид в известной сводке истории греческой литературы Шмида — Штели. Хотя в известной мере и все указанные выше характеры разработаны у Гомера в ионийском духе, необходимо согласиться, что Одиссей является наиболее ярким образцом ионийского художественного мировоззрения. Поэтому многое в дальнейшем изложим по руководству Шмида — Штели, понимая, однако, самый психологический образ Одиссея совершенно иначе, если не прямо противоположно.

Если поставить вопрос о том, где же и в каком именно герое специфично выразился новый ионийский дух, то это будет именно Одиссей, самая яркая и самая оригинальная фигура всего ионийского эпоса, поскольку на европейской родине греков сказания о нем были только в зачаточном состоянии (если только они там вообще были). Одиссей является как раз носителем ионийской практической разумности, умной и дальновидной способности ориентироваться в сложных обстоятельствах, неустанной энергии и организационной деятельности, умения крас-

но и убедительно говорить, тончайшей дипломатии, хитрости и политического искусства.

Сопоставление Одиссея с Ахиллом находим уже у самого Гомера (Ил., XIX, 216—219). Одиссей противопоставляет свой опыт и знания Ахилловой славе и храбрости; о ссоре Ахилла и Одиссея см. Од., VIII, 75 и в схолиях. В «Илиаде» (XVIII, 105 сл.) Ахилл, признавая себя первым на войне, уступает первенство на совещаниях другим, а в IX песни, 309—319 после длинной речи Одиссея он раздраженно называет речи своих увещателей назойливой воркотней и высказывает отвращение ко всякой дипломатии и неискренности. Эта антитеза Ахилла и Одиссея много раз встречается в греческой литературе от Пиндара и Платона до Либания, причем дублетом Ахилла, столь же противоположным Одиссею выступает и Аякс (согласно указанию еще Од., XI, 469).

Образ Одиссея, впрочем, ни в каком случае нельзя понимать элементарно. Это не просто дипломат и практик и уже совсем не просто хитрец, лицемер и пройдоха. Практическая и деловая склонность его натуры приобретает свое настоящее значение только в связи с его самоотверженной любовью к родному очагу и ждущей его жене, а также и только в связи с его постоянно тяжелой участью, заставляющей его непрерывно страдать и даже проливать слезы вдали от своей родины. Одиссей — это по преимуществу страдалец; и, пожалуй, страдалец он даже больше, чем хитрец. Его постоянный эпитет в «Одиссее» «многострадальный». Самое имя его народная этимология связывала с понятием страдания. Об его постоянных страданиях Афина с большим чувством говорит Зевсу (Од., I, 59—62). На него постоянно злобствует Посейдон, и он об этом хорошо знает (V, 423). Если не Посейдон, то Зевс и Гелиос разбивают его корабль и оставляют его одного среди моря (XIX, 275 сл.). Его няня Еврикля удивляется, за что негодуют на него боги, при его постоянном благочестии и покорности воле богов (XIX, 363—367). Его дед Автолик дал ему имя «Одиссей» именно как человеку «божеского гнева» (XIX, 407 сл.). Здесь Жуковский делает грубую ошибку, понимая *odyssamenos* в обычном медиальном, а не в пассивном значении «рассерженный» вместо нужного «оказавшийся предметом рассерженности или гнева», т. е. «ненавидимый» (у Вересаева правильно — «ненавистный»).

Характерен для ионийского эпоса не только самый образ Одиссея, но и его история в пределах этого эпоса. В настоящее время можно считать установленным, что Одиссей первоначально не имел никакого отношения к троянскому циклу. Сказание о нем было только аналогией авантюрно-сказочной мифологии аргонавтов, состоя из двух мировых сказочных мотивов — путешествия в страну чудес и возвращения мужа (*Radermacher*). Здесь еще не было ни верной супруги, ни горячей люб-





Пенелопа у ткацкого станка. Краснофигурная ваза. V в. до н. э.

ви к родине, ни гнева богов, которым в «Одиссее» мотивируются его блуждания и страдания.

Ионийский гений, конечно, не мог удовольствоваться таким сказочным и чисто приключенческим примитивом. Он внес сюда глубокую и захватывающую идею возвращения на родину и любви к родине, и этот мотив сразу преобразил первоначальный сказочно-авантюрный примитив и сделал его произведением развитого гуманизма и высокой морали. В таком виде сказание об Одиссее и было включено в троянский цикл, где его ожидали еще дальнейшие изменения. Здесь оно сразу оказалось возвращением Одиссея из-под Трои аналогичным возвращению других героев (Агамемнона, Менелая), хотя и значительно превосходящим их по своей глубине чувства и моральной настроенности. Это включение Одиссея в число троянских героев повлекло за собой и внесение в троянскую мифологию различных подвигов Одиссея, вопреки его первоначальному совершенно невоинственному характеру. Конечно, главное место в «Илиаде», где прославляется Одиссей на войне, — это X песнь, может быть, специально созданная для его прославления. Правда, он в «Илиаде» храбро сражается и даже получает ранение, но все-таки (Ил., VIII, 92 сл.) Диомед пытается удержать его от бегства и укоряет в трусости. Об его

товарищах по возвращению, Антифонте (Од., II, 18 сл.), Эльпепоре (X, 552, XI, 51 сл.), Перимедесе (XI, 23, XII, 195) в «Илиаде» нет никакого упоминания, а об его товарище Левке (Ил., IV, 491) ничего не знает «Одиссея». Это верный признак того, что военные подвиги Одиссея внесены были в эпос лишь впоследствии. Точно так же «Илиада» ничего не знает об его знаменитом луке, который появляется в «Одиссее» только в связи с убийством женихов, хотя прекрасное владение им Одиссея подготовлено (см. Од., VIII, 215 сл.); история же этого лука, специально рассказанная в «Одиссее» (XXI, 11 сл.), является некоторой мотивировкой для введения его в поэму и потому свидетельствует о новизне этого мотива в эпосе. Наконец, только в развитии ионийстве мог возникнуть мотив участия Одиссея во взятии Трои, а именно мотив придуманного им деревянного коня (поскольку его участие в военных делах вообще могло сводиться только на хитрость и политику). По-видимому, только в связи с мотивом «коня» и мог ему придаваться совершенно неподходящий для него Ахиллов эпитет «градорущитель» (*ptoliporthos*), потому что единственный город, который он «разрушил», — была Троя. Только в отношении Трои он и получает этот эпитет, судя по «Одиссее» (I, 2, и XXII, 230). Эпитет этот встречается не только в «Одиссее» (например, VIII, 3, XIV, 447, XXII, 283 и XXIV, 119), но и в «Илиаде», где мы его находим (и это очень показательно) в самых поздних частях поэмы (II, 278, X, 363). Не чем иным, как стремлением возвеличить Одиссея, продиктовано и включение в «Одиссею» всей Телемахида, причем сказания о путешествиях Телемаха тоже возникают только в конце эпического периода. Если возвратиться к непосредственной характеристике Одиссея, то необходимо сказать, что ее традиционный вид совершенно не соответствует остроте и напряженности жизненной практики Одиссея. — Говорят, что он хитер. Но это не просто хитрость. Это какое-то упоение хитростью, какая-то фантастика хитрости. То он выбирается из пещеры под брюхом барана, схватившись за его шерсть, и тем обманывает бдительность слепого Полифема. То он опаивает этого циклопа и людоеда и выкалывает у него единственный глаз. То он проскакивает мимо сирен, где никто никогда не проезжал живым и здоровым, то он пробирается в собственный дворец и путем методической хитрости им овладевает. Он сам говорит о своей тонкой хитрости (Од., IX, 414); да и Полифем догадался, что его погубила не сила, но хитрость Одиссея (408). Одиссей — сплошное приключение, сплошная авантюра, сплошная изворотливость. Его хитрость доведена до фантастического упоения. Он лжет даже тогда, когда в этом нет никакой надобности, за что, впрочем, покровительствующая ему Афина Паллада его хвалит (XIII, 291—295):

Был бы весьма вороват и лукав, кто с тобой состязаться  
Мог бы в хитростях всяких; то было бы трудно и богу.  
Вечно все тот же: хитрец, ненасытный в коварствах! Ужели,





Одиссей и сирены. Аттический лекиф (сосуд для масла). Ок. 520 г. до н. э.

Даже в родной очутившись земле, прекратить ты не можешь  
Лживых речей и обманов, любимых тобою сызмальства?

Точно так же его знаменитые страдания нельзя понимать как обычный эпический трафарет или шаблон. Страдания эти разрисованы у Гомера выше всякой меры. Не говоря уже о 20-летнем отсутствии из дому, Одиссей не раз оставался один среди безбрежного моря, хватаясь за куски разбитого корабля и испытывая нечеловеческое напряжение сил в течение нескольких дней (ср., например, описание бури). Он сам про себя говорит, что его сердце никогда не смущалось перед лицом смерти. Правда, в то же самое время, хотя он и «безупречен» (Од., II, 225, XIV, 159, XVI, 100) и «велик душою» (XV, 2) и «сердцем» (IV, 143), «славный копьем» (Ил., XI, 396, 401, 661), он не прочь иной раз похвалиться своими подвигами и физическими качествами. Оказывается в стрельбе из лука его превосходил один Филоктет, а из «ныне живущих никто его превзойти не может» (Од., VIII, 179—181, 214—222). Представляясь Алкиною, он сам о себе докладывает (IX, 19 сл.):

Я — Одиссей Лаэртид. Измышленьями хитрыми славен  
Я между всеми людьми. До небес моя слава доходит.

Все восхваляют любовь Одиссея к Пенелопе. Любовь эта, однако, дана меньше всего психологически, а больше при помощи патриотических и экономических аргументов. Был он супругом и Калипсо, и притом не менее семи лет, и супругом Кирки, а по другим источникам, он даже имел от них детей. Правда, и здесь опять сказалась невероятная противоречивость гомеровского ге-



роизма: бессмертью и вечным наслаждениям с Калипсо он предпочитает возврат домой, к родному очагу (V, 135—140, 151—158, ср. IX, 29—36). Ночи он проводил с Калипсо, а дни проводил в слезах на берегу моря. Слезы он вообще проливает не раз, как, например, при слушании песни Демодока о Троянской войне (VIII, 521—534), хотя это не мешает тут же при угощении Демодока оставить кусок мяса себе побольше, а Демодоку дать поменьше (475 сл.). Прибавим к этому, что Одиссей еще любит принимать вид купца и предпринимателя; он очень расчетливый хозяин. Прибывши на Итаку, он прежде всего бросается считать те подарки, которые были оставлены для него феаками (XIII, 215—219). Характерно, что, удостоверившись в целостности всех подаренных ему вещей, он вдруг опять предался своим тоскливым чувствам в связи с прибытием на родину (219—221):

В жестокой тоске по отчизне  
Стал он бродить по песку близ немолчно шумящего моря,  
Скорбью безмерной крушась.

Наконец, прибавим ко всему этому еще и зверскую жестокость, которую проявляет этот гуманный, чувствительный и разговорчивый человек. Методически выслеживая женихов, он выбирает удобнейший момент для расправы с ними и их трупами наполняет целый дворец. Жертвогадатель Леод пытался на коленях просить его о помиловании, но он после краткой реплики сносит ему голову. Женихи лежали кучами, и сам Одиссей был в крови и в грязи. Мелантия разрубили на куски и отдали собакам на съедение, а неверных служанок «рассудительный» Телемах по приказу отца без всякого промедления повесил на канате. После этой дикой расправы Одиссей как ни в чем не бывало обнимается со служанками и даже проливает слезы (XXII, 498—501), а потом принимает ванну, и Афина вновь делает его красавцем. И дальше — счастливая встреча с супругой.

Итак, Одиссей у Гомера — глубочайший патриот, храбрейший воин, величайший страдалец, тончайший дипломат, мудрейший и искуснейший оратор, купец, предприниматель и расчетливейший хозяин, герой, доходящий до самохвальства, изворотливый авантюрист, женолюб, чувствительный и слезоточивый человек интимных переживаний, делец и пройдоха, прекрасный семьянин и жестокий палач.

**6. Нестор.** Нестора обычно характеризуют как оратора и как миролюбца; при этом забывают, что он любит выпить, и сосуд, из которого он пьет, слишком скромно переводят по-русски как «кубок», хотя, по Гомеру, этот кубок всякий другой человек едва мог сдвинуть с места (Ил., XI, 636), т. е. это целое ведро. Он не только оратор, но и весьма словоохотливый оратор, можно сказать, болтун, рассказы которого занимают по нескольку страниц и который постоянно отклоняется в сторону от своей темы. Он восхваляет старое поколение и большой консерватор,



Избиение женихов Пенелопы. Краснофигурная ваза. V в. до н. э.

Он хороший воин, хотя и стремится быть подальше от сражения. Он настолько всем нравится, что даже Ахилл, который не очень отличается почтительностью к людям, вручает ему подарок во время состязаний в честь Патрокла, хотя тот и не участвовал в состязаниях (XXIII, 618). У Нестора чрезвычайно благородная и почтенная наружность. Он часто производит обаятельное и даже какое-то значительное, величавое впечатление. В трудные минуты посылают за ним; и его уму, несомненно, свойственна большая тонкость. Но говорит Нестор часто так длинно и дипломатично, что иной раз это производит даже слегка юмористическое впечатление. Итак, это старец, царь и солдат, миролюбец и вежливый джентльмен, благородный аристократ, дипломат, юморист, оратор, болтун, консерватор и большой любитель пиров.

**7. Навсикая.** А вот и другая грань тоже подлинно гомеровского художественного жизнеощущения. Это молодая Навсикая, дочь феакийского царя Алкиноя.

Наилучший образец гомеровской пластики, — это VI песнь «Одиссеи», где дан изумительный образ Навсикаи. В ней так и чувствуешь прекрасно отточенный, холодно-целомудренный мрамор, какую-то первоначальную чистоту души и тела, полученную не в результате морали и не как продукт культуры, а как результат естественного состояния. Это дикая воля, сама, однако, себя обрядившая в красоту и силу статуарности, Навсикая целомудренна, чиста и прекрасна не в человеческом, а в каком-то природном растительном смысле. Так чисты белые тающие облака в глубине лазурно-солнечного неба. Так красивы молодые животные, молодые свежие деревья, первая весенняя листва.

Желая столкнуть Одиссея с Навсикаей, Афина является ночью во сне Навсикае в образе одной ее подруги и побуждает ее ехать на реку мыть белье, так как близится ее брак. Уже Афина называет ее беззаботной (25). И, действительно, беззаботность — первая и основная черта этой лесной, или полевой, или



вообще какой-то природной девы. Молодая златотронная Заря будит «прекрасно-одетую» Навсикаю (48). Та просит отца-царя дать ей колесницу, мулов и рабов, чтобы ехать стирать белье. «Ты, отец, — говорит она, — заседа в высоком совете вельмож, должен иметь опрятную одежду». Его сыновья, т. е. ее братья, тоже должны иметь свежее белье (57—65). А о желанном браке она не сказала: скромна и стыдлива. Навалили короб белья, запрягли мулов, дали в эту дальнюю дорогу мех с вином и всякую пищу. Вот юная Навсикая сама берет в руки «бич и блестящие вожжи» и звучно стегает мулов. Она сама правит «быстроколенной колесницей» (71—84). Приехавши к месту впадения реки в море, она распрягла мулов и принялась с рабынями за стирку белья. Все было вымыто и разостлано на широком берегу. Потом Навсикая с рабынями искупалась в реке и натерлась маслом, а свое влажное платье оставила сушить на «лучезарном солнце». Потом принялись за еду, а поевши, Навсикая стала со своими рабынями играть в мяч («головные сложив покрывала») и начала петь, «белорукая». На берегу моря, под южным лазурным небом и ярким солнцем, юная, нагая Навсикая играла в мяч, похожая на какую-то Артемиду, целомудренную, сильную, холодную, наивную охотницу по полям и лесам (102—109):

Как стрелоносная, ловлей в горах веселясь, Артемиды  
Мчится по длинным хребтам Ериманфа-горы иль Тайгета,  
Радясь сердцем на вепрей лесных и на быстрых оленей;  
Там же и нимфы полей, прекрасные дочери Зевса,  
Следом за нею несутся. И сердцем Лето веселится:  
Выше всех ее дочь головой и лицом всех прекрасней, —  
Сразу узнать ее можно, хотя и другие прекрасны.  
Так меж своих выделялась подруг незамужняя дева.

К этой-то «прекрасно-ликой» «белолокотной» деве и вышел грязный, покрытый морской тиной Одиссей, занесенный на этот берег волнами. Он не мог не начать с восхваления ее красоты (160—168):

Смертных, подобных тебе, не видал до сих пор никогда я  
Ни среди мужчин никого, ни среди жен, — изумляюсь я, глядя!  
Близ алтаря Аполлона на Делосе в давнее время  
Видел такую же я молодую и стройную палму.  
Я ведь и там побывал с толпою товарищей верных,  
Ехав дорогой, в которой так много ждало меня бедствий!  
Вот и тогда, увидавши ее, я стоял в изумленьи  
Долго: такого ствола на земле не всходило ни разу!  
Так и тебе я, жена, изумляюсь.

При виде Одиссея подруги Навсикаи разбежались, но она не испугалась. Она собрала их вновь, разумно объяснила Одиссею, кто она такая, велела служанкам омыть Одиссея и, одев в новые одежды, накормить. Потом предложила следовать за нею в город к самому царю, но не посадила на колесницу во избежание дурной о себе славы. Она опять звучно ударила мулов «блестящим



бичом», и они затопали, побежав проворной рысью. Когда уже садилось солнце, прибыли они к благовонной роще Паллады, у самого города (316—336).

Эта короткая VI песнь «Одиссеи» рисует Навсикаю тоже как некую преображенную стихию. Навсикая стихийна, и она чиста, светла, беззаботна, как та юная, стройно-высокая пальма, которую видел Одиссей на Делосе, как сама «стрелоносная» Артемида. Тут еще один — из большого количества аспектов художественной пластики изображения героев у Гомера.

Но это, конечно, не только пластика. Взор эпического художника потому обращается больше всего к физической стороне действительности, что его гораздо меньше интересует внутренняя, духовная ее сторона. Иначе он не был бы эпическим художником. Образ Навсикаи интересен именно с этой стороны. Ее девичьи грезы о любви и браке даны не психологически, но объективированно, в виде Афины Паллады, дающей ей свои указания во сне. Ее труд вместе со служанками на море дан не в виде обрисовки тех или иных физических усилий, но в виде веселого и беззаботного времяпрепровождения, включая игру в мяч и танцы на фоне южного моря и неба. Чувства Навсикаи к Одиссею даны скромнейшим образом и замещены вежливым обращением ее с Одиссеем во время поездки домой, при соблюдении всех правил приличия для царской дочери и даже какого-то этикета. Словом, все внутреннее здесь отодвинуто на задний план, и взор художника скользит только по внешним формам как самой Навсикаи, так и ее поведения. Тут, несомненно, примат внешнего над внутренним, или, что то же, общего над индивидуальным, без чего не получилось бы и самого эпического образа Навсикаи. Таким образом, не только пластика, но и все прочие принципы эпического стиля нетрудно проследить на построении этого художественного образа Навсикаи<sup>1</sup>.

В рассмотренных выше образах героев гомеровских поэм основные черты художественной действительности выступают очень ярко, и анализом их можно закончить показ индивидуальных характеров у Гомера. Перейдем теперь к более общей характеристике человека у Гомера, а также и к его бытовой жизни.

#### 8. Развитая индивидуализация и метод показа жизненных деталей.

Эта живая индивидуализация характеров у Гомера особенно бросается в глаза, хотя ученая литература большею частью все еще продолжает анализировать их в монотонном и скучно-схематическом стиле. Блестящим исключением является работа Се-

<sup>1</sup> Ср. новейшие работы о гомеровских героинях. P. Wiesmann. Die schöne Helena, Chur. 1950. J. Th. Kakridis. Problēmata tēs omēricēs Elenēs. Ellēnika. 1954, 13, стр. 205—220 (анализ трех периодов становления образа Елены — как военной добычи, как жалеющей о своем насильственном увозе и как кающейся грешницы). P. Kretschmer. Penelope. Anz. d. Oest. Ak. d. Wiss. Ph.-hist. Kl. 1945, 82, стр. 80—93.

верина<sup>1</sup>. Этим материалом в дальнейшем мы и воспользуемся, дополняя его еще другим.

Одиссей выступает в традиционных характеристиках слишком строго эпично. Однако достаточно указать только на то, что по прибытии на Итаку он прежде всего пересчитывает богатства, привезенные им от феаков, и уже характер Одиссея приобретает для нас черты живости<sup>2</sup>. Сложность и глубина образа Одиссея вскрывается в очень ценной работе В. Б. Стэнфорда «Тема Одиссея»<sup>3</sup>.

До сих пор, по Стэнфорду, указывались те или другие односторонние черты происхождения этого образа: Одиссей выступал то как царь Итаки, то как египетский купец, то как критский моряк, то как морской или солнечный бог, то как обожествленное животное (волк, медведь, конь) или как вообще тот или иной фольклорный образ. Все эти черты, самое большее, могут объяснить только отдельные детали рассказов об Одиссее; но они не могут объяснить этого образа целиком, который, несомненно, является у Гомера чем-то новым и который поражает своей необычайно живой сложностью. Стэнфорд указывает в этом сложном образе три основные черты. Это — авантюризм, идущий от Автолика, деда Одиссея по матери, героическое благородство, перешедшее к Одиссею от Лаэрта, его отца, сына Аркесия и внука самого Зевса и делающее его чем-то средним между эпическим героем и неэпическим предпринимателем, водительство его Афиной Палладой, которое становится возможным благодаря трем его качествам, формулированным в «Одиссее» (XIII, 332) при помощи трех эпитетов — *epetes*, *agchinous*, *escheprhōn* (у Вересаева передано: «Ты осторожен, умен, не теряешь присутствия духа»). Равновесие трех последних черт характера Одиссея и выявляет собою подлинную оригинальность и величие Одиссея.

Телемах, спокойный, добродетельный, любящий своих родителей и патристически настроенный юноша. Тем не менее именно он перевешал всех неверных служанок (Од., XXII, 457—473) с характерным прибавлением о подергивании ног у повешенных. И это производит такое же отвратительное впечатление, как и та бойня женихов, которую так хладнокровно выплнил его отец Одиссей.

О Несторе уже говорилось, что он весьма болтлив, а в боях даже и не участвует. Агамемнон, верховный вождь греческого воинства, имеет на руке пурпурный плащ (Ил., VIII, 221), а у Диомеда шлем дырокий (V, 182), у Оресбия, который славился своей страстью к приобретению богатства, «пестроболящая повязка» (V, 707), в то время как Аякс Теламонид, известный своим допотопным суровым характером, носит допотопный щит, «яркоблистающий», «семикожный», похожий на башню (VII, 219—222).

Троянские герои весьма индивидуализированы в своем оружии и одеянии: Гелен носит длинный фракийский меч (XIII,

<sup>1</sup> A. Severyns «Homère. III». Artiste. Bruxelles. 1948, стр. 116—120.

<sup>2</sup> Cp. P. Philippson. Die Vorhomerische und die homerische Gestalt des Odysseus. Mus. Helv. 1947, стр. 8—22.

<sup>3</sup> W. B. Stanford, The Ulysses Theme, Oxf. 1954.

576—577), Парис — шкуру пантеры (III, 17), Писандр — боевой топор (XIII, 611 сл.), Наст — золотые драгоценности, наподобие деды (II, 872), Деифоб — белый щит (XXII, 294), Гектор — огромный щит от затылка до пят (VI, 117 сл.), Амфий — льняной панцирь (II, 830)<sup>1</sup>.

Детализация наружности человека у Гомера также обладает чертами необычайной живости. А. Северин говорит о прекрасных кудрях гомеровских женщин, о светлых волосах Менелая, о быстрых ногах Ахилла. Это, конечно, эпический стандарт, который тоже, впрочем, достаточно разнообразен. Мы приведем то, что уже не имеет характера стандарта.

Когда Одиссей был превращен в нищего, то голова его стала абсолютно лысой, не имеющей ни одного волосика (Од., XVIII, 354 сл.); у жениха Леода «нежные» руки (XXI, 150 сл.), Патрокл держит пик в левой руке, а камень бросает правой рукой (Ил., XVI, 734); но Астеропей имеет пики и в левой и в правой руке и сражается одновременно обеими руками (XXI, 163). Телемах весьма похож на своего отца Одиссея, и это трактуется в разных местах и в разных смыслах; Афина находит в нем сходство с отцом по голове и глазам (Од., I, 208); Нестор — по разговору (III, 124 сл.), Елена — по общему впечатлению (IV, 140—145), Менелай — по ногам, рукам, голове, кудрям и глазам (148—150). Пенелопа сравнивает Одиссея-нищего с настоящим Одиссеем по рукам и ногам (XIX, 358 сл.). Рост героев тоже имеет немаловажное значение: Аякс Теламонид — огромного роста, в то время как другой Аякс — маленький; Атриды тоже большого роста, а Тидей — приземистый. Елена — вне всякого конкурса и годы для нее не имеют никакого значения. Одиссей после 20 лет разлуки со своей Пенелопой не находит никаких в ней перемен или по крайней мере ничего не говорит об этих переменах. Пенелопа, правда, намекает на прошедшие годы (Од., XXIII, 211 сл.), но, как мы знаем, это ничему не мешает.

Физическое поведение и жесты героев являются одним из самых главных предметов гомеровского изображения. «Наглый троянец» в случае победы вспрыгнет на могилу Менелая и оскорбит его память (Ил., IV, 177 сл.), Филотий и Евмей за волосы тащат изменника Мелантия (Од., XXI, 187 сл.), Одиссей чуть не задушил свою няньку, схватив ее за горло (XIX, 480), Гомер изображает умоляющих людей: они дотрагиваются до колен (Ил., XX, 468), усаживаются на краю очага (Од., VII, 153). Боль и горе тоже выражены жестами: Арес, рыдая, бьет себя по бедрам (Ил., XV, 113 сл.), Гекуба разрывает одежду (XXII, 80),

<sup>1</sup> Ср. новейшую работу об Энее. — E. Howard, *Aeneias. Mus. Helv.* 1947, стр. 69—73, а также работы о Фениксе, Мелеагре, Патрокле, указанные выше. Об Агамемноне — P. Sauer, *Homer als Charakteristiker. Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum* 1900, стр. 606 сл. E. Kalinka, *Agamemnon in der Ilias.* Wien и Leipz. 1943, стр. 63 сл., а также в цитированной выше работе Миро (к Агамемнону — стр. 146).



Приам посыпает голову пылью (XXIV, 160—166), Одиссей накрывает голову, чтобы спрятать слезы (Од., VIII, 84 сл.), Ахилл выражает свою нежность к Патроклу тем, что кладет руки на грудь умершего друга (Ил., XVIII, 317), Фетида с нежностью ласкает голову сына (XVIII, 71), Агамемнон держит руку раненого брата (IV, 154), Одиссей целует землю, спасаясь от кораблекрушения (Од., V, 463). Стыдливость выражена у Пенелопы тем, что она опускает на лицо покрывало (XVIII, 210), у Одиссея — стремлением прикрыть листьями обнаженное тело (VI, 127—129). Замечательно то, что у Гомера одно движение следует за другим, и тогда его описания живут, волнуются, непрерывно меняются. Так, например (Ил., VIII, 266—272), Тевкр натягивает лук под прикрытием щита Аякса, который слегка отстранил щит, чтобы дать возможность брату выстрелить. Выпустив стрелу, Тевкр снова бросился под прикрытия огромного щита. Полна движения сцена тайного сговора купца финикийца и рабыни из дома родителей Евмея (Од., XV, 457—464). Когда Еврикля дает приказания служанкам и слугам, то живо рисуется картина пробуждения дома Одиссея: брызгают на пол, подметают, накрывают кресла тканями, вытирают столы, моют посуду, носят воду (XX, 149—154). Зачастую Гомер как бы нагнетает одно действие на другое. Так рисуется им отправление корабля (Ил., I, 480—483, Од., XIII, 75—77). Интенсивность и напряженность движения выражены в беге Одиссея и Аякса Оилида (Ил., XXIII, 758—767), в состязании колесниц (362—372), в прибытии к цели Диомеда, победителя в беге колесниц (500—508). Кони его расстилаются над землей, пыль из-под копыт бьет в лицо возницы, он бьет коней бичом наотмашь, и пот падает с их груди и шеи прямо на землю.

Гомеру удается блестяще показать не только быстрое движение на плоскости, но и стремление ввысь. Особенно интересно это сделано в описании состязания Мериона и Тевкра, стреляющих в голубя (Ил., XXIII, 862—884). Тевкр попал только в шнурок у ножки голубя, привязанного к мачте, и голубь взмыл к небу. Но Мерион, выхватив из рук Тевкра лук, выпустил из него свою стрелу и пронзил улетающего голубя.

Приведем некоторые примеры из указанной выше работы П. Кауэра о приемах обрисовки характеров у Гомера.

Феникс — не только грозный оратор и обличитель, но и умеет где надо проливать слезу (Ил., IX, 433).

Телемах одновременно и чересчур смел и чересчур застенчив. В «Одиссее», I, 345—359; 368—380; 386—398, он весьма вольно разговаривает с матерью и с женихами, в частности с Антиномом. В III песни, 21—24 Телемах, наоборот, стесняется даже и разговаривать со старшими. Об этой застенчивости Телемаха говорит Менелая также и Писистрат (IV, 158 сл.). Впрочем, эта застенчивость несколько не помешала Телемаху весьма вежливым способом заставить Менелая вместо одного подарка (трех лошадей с колесницей и чаши) дать ему совсем другой подарок, более ему нужный (серебряный кратер, 587—619).

Женщины в «Одиссее» настолько изображены живо и выразительно, что один английский исследователь<sup>1</sup> даже предполагал, что «Одиссея» написана женщиной. Испуганные служанки Навсикаи бегут на край мыса, где их легче всего можно было бы поймать (VI, 138). Навсикая выходит навстречу неведомому чужестранцу в сознании того, что ее красота и ее положение царской дочери вполне ее защитят. И она не ошиблась. Одиссей, как известно, весьма высоко оценил ее красоту. И когда она говорит о желательности для себя именно такого супруга, как Одиссей, то всем ясно, а может быть, и ей самой, что она именно самого Одиссея хотела бы иметь своим мужем (344 сл.). Такая же жизненность и реализм и такая же сознательная заинтересованность в своих делах сквозит и в отношении Евриклеи к своему воспитаннику Телемаху (I, 439, XVIII, 22), равно как и в ее сообщении Пенелопе о прибытии Одиссея и об избииении женихов (XXIII, 5—31), сообщении, в котором волнение Евриклеи доходит даже до искажения речи (XXIII, 28).

Кауэр (указ. соч., 601) говорит, что даже такой стандартный прием у Гомера, как швыряние разными предметами в Одиссея в сценах с разъяренными женихами, отнюдь не является простым повторением одного и того же мотива или пустым, психологически не обоснованным стандартом. Разозленный Антиной швыряет в Одиссея скамейкой (Од., XVI, 458—465), попадает ему в плечо, и тот остается неподвижным как скала, затаивши злую мысль. Евримах, тоже взбешенный поведением Одиссея, опять швыряет в него скамейку, причем тот отклоняется, и скамейка попадает в Амфинома, который с глухим стоном падает навзничь (XVIII, 394—398). Ктесипп, богатейший претендент на руку Пенелопы, с злобной иронией швыряет коровью ногу в Одиссея, но попадает в стену, вызывая у Одиссея тайную насмешливую улыбку (XX, 299—302). Во всех этих трех случаях совершенно разная мотивировка одного и того же приема, совершенно разная картина и весьма различный результат. Эпический стандарт оказался здесь воплощенным в три совершенно самостоятельных художественных образа.

Превратившись в нищего, Одиссей ведет себя отнюдь не как-нибудь однообразно и схематично, но в связи с каждым положением неожиданно разнообразно. Сначала он вроде настоящего нищего протягивает руку во дворе за подаяннем (XVII, 365—368) и униженно выпрашивает хлеба у Антиноя (415—418). Но уже в сцене с подлинным нищим Иром сразу видно, что Одиссей вовсе не нищий, а кто-то совсем другой. Что же касается его разговора с начальной служанкой Меланфо (XIX, 70—88), то тут у Одиссея уже нет ничего униженного, а довольно властный и гордый тон. В сцене же с Евриммахом (XIX, 351—386) в Одиссее-нищем уже сквозит царское достоинство, и его речь от строки к строке становится все более и более в этом смысле выразительной.

Кауэр в своей работе о Гомере, как об авторе характеристик, заметил, что женихи в «Одиссее» вовсе не представляют собой сплошной и безличной массы. Тут мы находим грубого Антиноя, лицемерного Евримакха, выскочку Ктесиппа, вежливого и любезного Амфинома (которого Одиссей охотно бы пощадил, Од., XVIII, 125—128), слабого Леода (умоляющего о пощаде со ссылкой на свое приличное поведение и жречество, XXII, 310—319).

Диомед после первого же упрека Агамемнона в бездействии (Ил., IV, 368—400), несмотря на обидные и несправедливые слова своего начальника, тотчас же начинает военные действия (419—421), обнаруживая тем самым полное отсутствие мелочности и героическое благородство. Когда троянцы подошли к кораблям и Агамемнон был готов уже бежать (XIV, 64—81), Диомед был среди тех, которые призывали оставаться на месте сражения и только предлагал заменить раненых бойцов теми, кто еще не был в бою (129—132). Что же касается его безграничного

<sup>1</sup> Samuel Butler, *The authoress of the Odyssey*, London, 1897.

мужества и храбрости (Ил., V) и его дружеских чувств гостеприимства (Ил., VI), то это относится к основным эпизодам «Илиады». Когда Менелай сообщает Антилоху о гибели Патрокла и просит его известить об этом Ахилла, Гомер так рисует состояние этого храброго и твердого воина (XVII, 694—697):

Остолбенел Антилох, услышав Менелаевы речи.  
Долго ни слова не мог он сказать, молодой оборвался  
Голос, мгновенно глаза налились слезами. Однако  
Он, несмотря и на это, приказ Менелая исполнил.

Сообщая это ужасное известие Ахиллу, Антилох проливает горячие слезы (XVIII, 161); а видя страдающего Ахилла после этого известия (32—34),

Горько рыдал на другой стороне Антилох удрученный.  
Руки держал он Пелида, стонавшего тяжко от скорби,  
Сильно боясь, чтоб железом себя не резнул он по горлу.

Во время состязаний на колесницах в честь Патрокла, когда Ахилл, не знающий всей обстановки состязания, присуждает второй приз Евмелу, Антилох из-за своей благородной справедливости предлагает наградить Евмела отдельно и предоставить второй приз ему, Антилоху, передавая его тотчас же Менелая, который действительно только лишь случайно не вышел в этом состязании вторым (XXIII, 591—596). Итак, суровый и мужественный воин Антилох столбенеет, получив известие о смерти большого героя, проливает слезы в момент глубокого несчастья другого человека и благородно отказывается от своей награды в пользу более заслуженного конкурента.

По Кауэру (указ. соч., 609 сл.), однообразие эпического стиля появилось только впоследствии, когда стерлись все живые краски первоначального эпоса. Однако против этого можно возразить. Процесс потускнения первоначального эпического языка, нарастание в нем стандартов и стереотипного формализма, действительно, не могли не иметь места в связи с зарождением новых эстетических потребностей и в связи с уходом героического эпоса в отдаленное прошлое. Тем не менее это же самое нарастание новых эстетических потребностей также и обновляло, оживляло другие стороны эпоса, старалось сделать их понятными для нового более тонкого художественного сознания и наделяло старый эпос теми живыми и психологически утонченными красками, которых он, конечно, не знал в ту глубокую старину, когда он оперировал только с очень обобщенными и мало дифференцированными художественными образами. Сам Кауэр должен признать диалектику развития эпоса в этих двух направлениях, а именно он не без основания утверждает, что чем больше тускнел древний эпический язык, тем более нарастало живое использование его для более новой психологии, несравненно более яркой и характеристичной, чем древний эпос.



Гомер страшно подвижен, небывало красочен, ужасно разнообразен, крайне живописен и скульптурен. В нем нет ничего мертвого или неподвижного, но, конечно, чтобы вникнуть во всю эту жизненную подвижность гомеровских изображений, надо его читать внимательно и вдумчиво.

**9. Быт.** Также и в этой области мы не можем ставить целей изображения предмета в его полном непосредственном содержании, не говоря уже о развитии этого содержания систематически. Кроме того, героический быт, как и гомеровские характеры, чаще всего излагается в лекциях по Гомеру. Это освобождает от большой детализации в этом вопросе. Нас будет интересовать исключительно художественное миропонимание Гомера и то, как оно отразилось на картинах бытовой жизни. С этой точки зрения не важно, брать ли, например картины мирного быта или войны. Различные в своем непосредственном содержании, они выражают вполне одинаковое художественное миропонимание.

**а) Военный быт.** Как это и следует из социальных предпосылок эпохи Гомера, героический и патриотический пафос войны у него на первом месте. Когда Эрида кличет воинов на сражение, то (Ил., XI, 11—15):

И каждому в грудь заложила ахейцу  
Силу упорно, не зная усталости, биться с врагами.  
В это мгновение всем им война показалась слаще,  
Чем возвращение в полых судах в дорогую отчизну.

Боги то и дело внушают воинственный дух людям, и от этого последние получают беззаветную преданность народной войне за отечество и любовь к исполнению своих воинских обязанностей. Гомер безусловно отрицательно относится к войне ради войны. Зевс прямо ругает Ареса за то, что ему приятны только «распри, кровавые войны и битвы» (Ил., V, 891), хотя и сам Зевс только и знает, что натравливает одних людей на других.

В «Илиаде» даны самые разнообразные картины войны. Вот мы видим войско, которое только еще идет на бой, и завязывается первая схватка; тут — густая пыль, целый лес копий, сияние меди и настоящая гроза в воздухе (XIII, 333—344). Вот и самый бой, который свирепствует как бурное развевающееся пламя в безводном месте, в темном горном ущелье (XX, 490—503 или XVI, 633—644). Вот красота и сила гибнут на войне от мучительных ран. И сколько изображено у Гомера этих ранений! Вероятно, не менее полсотни.

Для характеристики военного быта остановимся хотя бы на поединках, дающих особенно интересный материал с точки зрения эпически понимаемой художественной действительности.

Очень интересен поединок Париса и Менелая, изображенный в III песни «Илиады». Здесь среди подготовки к бою вдруг встречаются Парис и Менелай. Бой уже начинается. Но Агамем-

нон заметил, что Гектор что-то хочет сказать, и с умильной простотой командует своим солдатам прекратить бой, потому что-де Гектор что-то хочет сказать. И когда все замолчали, то Гектор предложил вместо войны сразиться Менелая и Парису вдвоем на поединке, поскольку вопрос об Елене касается главным образом их двоих. То и другое воинство складывает оружие на землю, успокаивается и начинается совершенно мирный и дружеский разговор о клятве по поводу прекращения войны после того, как победитель в этом состязании получит себе Елену в законные жены (1—120).

С подлинно эпической подробностью и медлительностью изображается далее, как едут в Трою за самим Приамом, чтобы тот присутствовал при клятве, как тот приезжает на поле сражения, как моет руки Агамемнон перед жертвоприношением, как он срезает шерсть с головы жертвенных ягнят и раздает ее лучшим мужам, как после возношения молитвы он перерезывает горло ягнятам и раздает всем вино для возлияния в честь богов, и как, наконец, Приам со своей свитой забирает зарезанных ягнят и торжественно отбывает в Трою (245—313).

После этого Гектор и Одиссей тоже весьма неспешно отмечают место для поединка, бросают жребий в шлем и трясут этим шлемом, чтобы противники узнали, кому первому следует выступать. А воины в это время с обеих сторон молились Зевсу, воздевая руки, о победе того или другого противника и о водворении после этого мирной жизни. Первому нападать вышло Парису. После этого Парис начинает облекаться в военные доспехи, причем доспехи эти тут же весьма подробно описываются — поножи с серебряной пряжкой, панцирь его брата Ликаона, среброгвоздый меч с медным клинком, щит, шлем с конской гривой и копье. Снаряжается также и Менелай, хотя подробностей этого снаряжения не указывается (314—339).

Вот они выходят и становятся посредине, между ахейцами и троянцами. Они вдруг начинают яриться и потрясать копьями, глаза их злобно сверкают, а присутствующих охватывает ужас. Парис мечет копье в Менелая, но попадает в щит, так что наконечник копья сгибается и щита не пробивает. После этого Менелай бросает копье в щит Париса, которое пробивает щит и панцирь и даже рассекает его хитон. Однако Парис вовремя увертывается и остается целым. После этого Менелай разит мечом по шлему Париса, но и здесь он ничего не достигает, потому что меч этот разбивается у него вдребезги. Тут Менелай начинает бранить Зевса за отсутствие от него помощи и хватает Париса за шлем, чтобы утащить его на ахейскую сторону, затягивая у него на шее ремень. Однако, откуда ни возмись, является постоянная покровительница Париса Афродита, которая развязывает упомянутый ремень, так что в руках Менелая остается пустой шлем, и он со злостью бросает его к ахейцам, а те подни-

мают его с земли. Менелай бросается вновь на Париса, желая паразитить его своим медным копьем.

Но тут случается чудо. Афродита напускает целое облако на место поединка, и под прикрытием этого облака она очень легко уносит Париса в Трою (340—381). А Менелай начинает бесплодно рыскать по полю, как разъяренный зверь, в поисках побежденного им Париса. И когда ничего из этого не выходит, то Агамемнон объявляет Менелая победителем, и ахейцы соглашались требовать у троянцев выдачи Елены и выкупа за похищенное некогда Парисом богатство Менелая (449—461).

Вот наилучший образец тех картин военного быта, которые мы находим у Гомера. Все принципы эпического стиля воплощены здесь с наибольшей силой: и зависимость человека от богов, т. е. примат общего над индивидуальным, и отсутствие изображения душевных переживаний, и замена этих последних пластикой вещей, и подробнейшая обстоятельность рассказа, и монументальность поединка героев. Здесь дана и столь частая у Гомера юмористика: победитель Менелай остается ни с чем, а побежденный Парис переносится богиней в Трою, да и притом не только в Трою, но прямо в спальню к Елене (что специально и весьма выразительно подчеркивается в стихах 382—448). К этому надо прибавить и откровенное религиозное свободомыслие, которое проявляет Менелай по адресу Зевса и которое возможно было только в период разложения общинно-родовых отношений, накануне светской цивилизации.

Нет надобности говорить о других поединках, которые находим в «Илиаде». В поединках Диомеда и Главка (VI, 119—236) или Аякса и Гектора (VII, 54—312) тоже много торжественности, много наивности и много юмористики, потому что начинают они из-за больших целей, но кончаются опять-таки ничем. Точно так же и анализ больших боев у Гомера свидетельствует об его неизменном эпическом стиле и эпическом мировоззрении.

б) Мирный быт. Быт этот знают обыкновенно больше всего другого из Гомера. Но все же следует подчеркнуть, что и здесь эпический стиль Гомера вполне налицо и дает себя чувствовать буквально в каждой строке. Несомненно, Гомер и здесь эпически любит на свою художественную действительность — в таких, например, сценах, как встреча Ахилла и Приама (Ил., XXIV, 469—694), в знаменитом прощании Гектора с Андромахой (VI, 390—502), в отношениях Одиссея с свинопасом Евмеем и ключницей Евриклеей (Од., XIX, 467—475). Вспомним отношение его к старой собаке (XVII, 290—305), стремление Одиссея на родину, например, у Калипсо (VII, 255—260).

С большим вниманием всегда отмечает Гомер и супружеские и вообще любовные отношения — Зевса и Геры (Ил., XIV, 153—353), Афродиты и Ареса (Од., VIII, 266—369), Париса и Елены (Ил., III, 428—448), Одиссея и Пенелопы (например, сцена в кладовой, Од., XXI, 42—58).



Гомер очень любит подчеркивать супружеские отношения после примирения — Зевс (Ил., I, 611) «почил, и при нем златотронная Гера». Когда Афродита перенесла Париса, после его неудачного поединка с Менелаем, в спальню Елены (III, 448), «рядом друг с другом они улеглись на кровати сверленной». Алкиной (Од., VII, 347) с наступлением ночи «в покоях высокого дома улегся, где с госпожою супругой делил и постель он»; Одиссей и Пенелопа, после долгой разлуки (XXIII, 296), «с радостью воспользовались своей старой кроватью»; о Кирке Одиссей говорит (X, 347): «Я немедля вззошел на прекрасное ложе Цирцей» (да, впрочем, это было придумано самим Гермесом, X, 297); даже Ахиллу среди его боев и скорбей по умершем Патрокле не мешает его (Ил., XXIV, 676) «румяноланитная» Брисеида. У нимфы Калипсо Одиссей прожил, хотя и против своей воли, целых семь лет в ее глубокой и таинственной пещере; и даже когда он собирается домой к верной супруге, о которой он плакал, он еще раз проводит ночь с своей обворожительной хозяйкой-нимфой (Од., V, 225—227):

А солнце зашло, и сумрак спустился.  
Оба в пещеру вошли, в уголок удалились укромный  
И насладились любовью, всю ночь провели неразлучно.

Во всех этих сценах нет какого-либо более глубокого содержания. Тем не менее эта физическая и любовная стихия дана тут как-то возвышенно, наивно-серьезно, невозмутимо, иной раз чуть-чуть юмористически, иной раз игриво. Эпическое здесь представлено у Гомера как предмет художественного любования. Общаться с женщиной, думает Гомер, и усладительно и божественно, не только «правильно» /благо/ (agathon) (Ил., XXIV, 130), но именно божественно. Парис, у которого «нежная шея» (III, 371), «пышные волосы» (55) и «образ красивый» (44), так поучает слишком строгого Гектора (64—66):

...не порочь мне прелестных даров золотой Афродиты;  
Нет меж божественных славных даров не достойных почтенья.

Гомер и самые интимные человеческие отношения умудряется представить красивыми, несколько не углубляясь в их внутреннее содержание. Почивание Зевса и Геры на Иде (Ил., XIV) — верх такой красоты, возведения элементарной жизненной стихии в перл возвышенной и торжественной красоты. Вокруг ложа Зевса и Геры вырастают чудные цветы, само оно прикрыто золотым облаком. Брачный союз делает красивее и тех, кто вступает в этот брак. После встречи с Анхизом у Афродиты «ярко сияли ланиты той красотою нетленной, какую славна Киферея» (Гимн. IV, 174). Да и сочетание Анхиза и Афродиты происходит не иначе, как (166) «по божеской мысли и воле». Тут самое важное то, что любовь у Гомера несколько не романтическая и даже вообще не психологическая (наилучший пример — это связь между Одиссеем и Пенелопой, раскрытая со стороны экономической, хозяйственной, патриотической, — какой угодно, но только не романтической и даже вообще не психологической). И все-таки этот простой факт любви и связи дается возвышенно, наивно-мудро, убедительно, т. е., говоря кратко, эпически.

Тут и торжественность и даже какая-то удивительная серьезность, и наивность, и детская простота. Дается бесконечно под-

робный рассказ и в то же время эпические штампы и стандарты. Тут и невероятное глубокомыслие, и резвые восторги раннего детства, все мудро и все легкомысленно, и божественно, и чело-вечно.

**10. Рудименты прежнего общественного развития.** В заключение обзора общественной картины героического века у Гомера следует сказать, что и эта картина и весь этот век мыслятся им отнюдь не в каком-нибудь изолированном виде; но, несомненно, все это мыслится в окружении огромного количества различных народов и племен, социальная характеристика которых часто остается неясной, но зато иной раз обладает весьма яркими и своеобразными чертами, указывающими на седую старину.

а) Народы (кроме феаков). Если взять одну Азию, то из азиатских племен у Гомера фигурируют эфиопы, эрембы, солимы, финикийцы, ликийцы, карийцы, фригийцы, меонийцы, земля амазонок и ализонов, пафлагонцы, мизийцы, лелеги, киликийцы, аримы, пеласги. В Африке находим опять-таки эфиопов, тех «безупречных эфиопов», которых боги так часто посещают ради пиршества; карликов-пигмеев, которые сражаются с прелетающими к ним каждую зиму журавлями (Ил., III, 17); лотофагов, которые питаются только сладким лотосом, а лотос этот дает забвение всей жизни (Од., IX, 83—105).

В Европе первый народец, с которым столкнулся Одиссей после отплытия из Трои, — свирепые киклоны (IX, 39—61). Более красочно представлены лестригоны, дикий народ людоедов, «похожих на гигантов»; а жена лестригонского царя даже прямо представляла собою гору (X, 81—132). Эти лестригоны жили на острове Сикания, который также носил имя и Тринакрии. Тут же жило и племя каких-то «буйных гигантов» (VII, 58) и, главное, киклопы. Этим последним, как известно, посвящен значительный эпизод в «Одиссее» (IX, 106—566). Это дикое племя людоедов, живущих скотоводством и не знающих земледелия, поскольку сама земля родит все необходимые для их жизни растения. Киклопы — гордые и злые, не знают никаких законов, самовластно распоряжаются своими женами и детьми и вообще не знают никакого права и суда. Гомер явно дает здесь карикатуру на старинное дикое общество и явно иронизирует над ним с точки зрения человека цивилизации.

На острове Эолии царь Эол, «милый бессмертным богам», имеет кровнородственную семью, потому что его сыновья женаты на всех его дочерях, так что самый дикий матриархат объединяется здесь с очень зрелым патриархатом (Од., X, 1—75). Упомянем еще таинственный народ — каких-то киммерийцев, живущих по ту сторону Океана и погруженных в вечную тьму, куда не проникает ни один луч солнца (Од., XI, 13—19). Что это за народ, у Гомера ничего не сказано. Но ясно, что это нечто сказочное, весьма далекое от того, что мы обычно именуем гомеровским героическим обществом.

Таким образом, блестящее героическое общество, утонченно и углубленно изображаемое у Гомера, в эпическом стиле зрелой общинно-родовой героики, окружено у него огромным количеством разных других обществ, несущих в себе рудименты прежнего социально-исторического развития, вплоть до кровнородственной семьи. Единственный народ, который мыслится у Гомера, по-видимому, даже выше общего уровня героического общества и в значительной мере является как бы некоего рода идеалом, это — феаки, населяющие остров Схерию.

б) Феаки. Прежде всего любопытно то, что в изображении феаков содержатся действительно древние рудименты человеческого общества, а именно матриархата. Фактическим правителем феаков является не царь Алкиной, но его жена Арета, которая является к тому же его родной племянницей и которую народ почитает «как бога» (Од., VII, 63—77). С просьбой о приюте Одиссей обращается не к Алкиною, а к Арете (141—152), и об этом предупреждает Одиссея сама Навсикая (VI, 310—315) и даже Афина (VII, 53—55). Будучи умной и ласковой, она разрешает споры даже и мужей (73 сл.). Ей передают все подарки, собранные для Одиссея (VIII, 419 сл.). Она считает Одиссея лично своим гостем (XI, 338). Ей ни в чем нельзя возражать, и в сравнении с ней Алкиной является исполнительной властью (344—350). Во время прощания с феаками Одиссей подает кубок с вином не Алкиною, но опять-таки Арете и желает ей быть счастливой своим народом, детьми и, что наиболее странно, царем Алкиноем (XIII, 56—62). Заметим, что и самое имя Ареты указывает на «мужество» и «доблесть». Формально управителем страны является, конечно, царь Алкиной, и его тоже почитают «как бога» (VII, 10 сл.), однако и в формальном отношении власть Алкиноя чрезвычайно ограничена, т. к. при нем состоит целый большой совет старейшин (186—189), которые даже распоряжаются и им самим (155—169). Эти старейшины все время называются «вождями» и «советниками» (VIII, 11, 26, 387) и даже «царями-скиптроносцами» (41). В одном месте (390 сл.) Алкиной прямо говорит, что его остров управляется двенадцатью царями, а он сам — тринадцатый.

Наконец, на большую древность образа феаков указывает и то, что они находятся в прямом и непосредственном общении с богами и что боги являются к ним в своем собственном виде. Это рудимент тех времен, которые еще совершенно не были затронуты никакой рефлексией и когда самые обыкновенные факты человеческой жизни трактовались буквально как божественные. Вот эти интересные слова Алкиноя о богах (VII, 201—206):

... они нам обычно являются в собственном виде  
Каждый раз, как мы славные им гекатомбы приносим,  
Там же пируют, где мы, и с нами совместно садятся.  
Даже когда и отдельно идущий им встретится путник,  
Вида они своего не скрывают пред ним, ибо очень  
Близки мы им, как киклопы, как дикое племя гигантов.



Вместе с тем, однако в том сложном социально-историческом комплексе, который представляют собою феаки, содержатся весьма интенсивные черты и более позднего развития. То, что они оказываются отличными мореплавателями, это черта, хотя и более поздняя, но она сама по себе еще ничего не говорит о разложении общинно-родового строя. Однако, двигая свои корабли при помощи весел, они все же дают направление им исключительно только своими мыслями; они мысленно приказывают своим кораблям двигаться в том или ином направлении, и те двигаются. Кроме того, на очень большую изнеженность, избалованность и постоянное роскошество указывает сам Алкиной (VIII, 248 сл.):



Алтарь со змеей.  
Гераклейон. Крит.

Любим всем сердцем пиры, хороводные пляски, кифару,  
Ванны горячие, смену одежды и мягкое ложе.

На более поздний характер образа феаков указывает и намек, на нечто вроде податей с населения в пользу царя (XIII, 13—15). Когда Алкиной собирается щедро наградить Одиссея, он предполагает сделать это при помощи сбора даров с народа. Сюда же относится и намек Ареты на вороватость феаков, когда она советует Одиссею на корабле покрепче завязать сундук с дарами, что он и не преминул тотчас же сделать (VIII, 442—448). Вор не может быть в родовой общине, в которой все свои.

В заключение приведем рассказ Гомера о превращении Посейдоном в скалу того корабля, на котором феаки отвозили Одиссея на его родной остров (XIII, 125—187). Тут тоже прекрасный образец эпического стиля Гомера и притом позднего эпического стиля, когда невероятная торжественность объединяется с поразительной детской наивностью и когда старая строгая религия превращается почти в шутейный рассказ, в какой-то своего рода эпический бурлеск, в котором не поймешь, что всерьез, а что в шутку. Передадим этот рассказ своими словами, чтобы лучше сохранить этот поздний эпический стиль.

Итак, феаки отвезли на своем корабле Одиссея домой. Но Одиссея ненавидит Посейдон за ослепление им его сына киклопа Полифема. Он уже не раз досаждал Одиссею и теперь он обращается к нему с такими приблизительными словами: «Что же это, в самом деле, получается? Я бог или не бог? Какие-то там смертные людишки, да еще от меня происходящие, вдруг затевают какую-то фронду, не признают меня совсем и везут Одиссея на Итаку. Да я вовсе не против возвращения Одиссея на Итаку. Я только хотел его малость помучить. А они вдруг взяли да и перевезли. Зевс, ведь это безобразие, как по-твоему? Скоро и совсем меня почитать не будут, если дело пойдет так дальше». На это «собираатель туч» Зевс сказал так: «Что ты, помилуй, Посейдонушка дорогой? Да ведь тебя и так все почитают.

Что ты испугался каких-то людишек? Ведь если ты захочешь, ты и сам сдаться сколько угодно. Такой важный и старый бог и вдруг кипятиться! Делай, как хочешь, и все будет хорошо». Посейдон, «сотрясающий землю», сказал на это так: «Куда там! Ведь кабы не ты, я давно тут порядки навел. Я вот, например, взял бы да и разбил бы этот противный феакийский корабль в щепы, а город феаков окружил бы непроходимой стеной, чтобы неповадно было феакам развозить своих гостей по домам и не почитать меня. Ведь я бог или не бог? И Зевс, наконец, промолвил: «Давай вот на чем согласимся: разбивать корабль в щепы не стоит, а чтобы оно было виднее, ты лучше возьми да преврати-ка его в скалу. Вот тогда-то все и узнают, что ты не кто-нибудь, а действительно Посейдон. А горой окружать их город, пожалуй, и не стоит. Ну их!»

После этого Посейдон действительно превратил корабль феаков в скалу, окружил ли он город феаков горой — у Гомера ничего не сказано. Наверное, все-таки окружил, если верить позднейшим источником, например Аполлодору.

Этот разговор Зевса и Посейдона передан здесь в том стиле, в каком он действительно дан у Гомера и который игнорируется нашими слишком академическими переводами. Все это изображение феаков у Гомера является интереснейшим социально-историческим комплексом, в котором героический век периода расцвета дан и вместе с рудиментами седой старины и вместе с мотивами позднейшей изнеженности и цивилизации.

## II. БОГИ И СУДЬБА.

О гомеровских богах написано очень многое. Только, к сожалению, очень редко писавшие на эту тему осознавали до конца всю оригинальность и всю внехристианственность этих богов. Мало констатировать то, что гомеровские боги обладают всеми человеческими недостатками, ссорятся, бранятся, даже дерутся, злопамятны, мстительны и пр.; многие стараются видеть в этом какую-то аллегорию, басню или мораль. Необходимо не только по содержанию противопоставить греческий Олимп средневековому христианству, необходимо уметь видеть и самый стиль этой художественной религии и при этом такой, конечно, стиль, который тождествен с мировоззрением Гомера.

1. Религия у Гомера и ее эволюция. Ретроспективно-резюмирующий характер гомеровского эпоса особенно ярко сказался на демонстрации религиозных представлений. У Гомера можно найти бесконечно разнообразные оттенки религиозного сознания, начиная от грубой магии и фетишизма и кончая тонкими и красивыми формами художественной мифологии. Но, конечно, все древнее и стародавнее изображается у него на втором и на третьем плане, не играет существенной роли в повествовании, а если и играет, то уже в виде развлекательного рассказа, далекого от примитивной и буквальной веры первобытного человека, а иной раз находит для себя даже критику и является предметом скептических настроений.

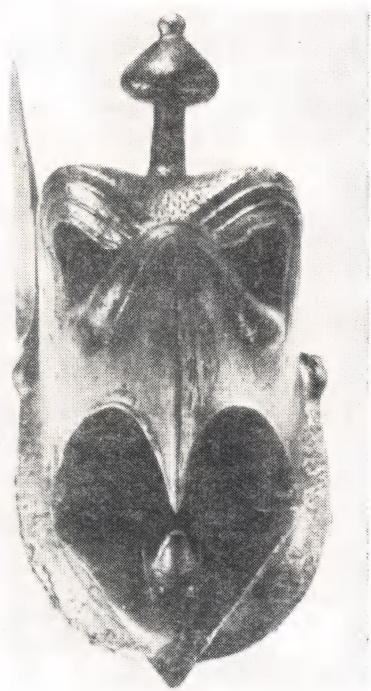


Вопрос о наличии у Гомера разнородных религиозных представлений, восходящих к весьма отдаленным ступеням культурного развития, много раз освещался в науке, причем даже среди некоторых буржуазных ученых была достигнута известного рода историческая позиция, хотя и далекая от научных социально-исторических методов, но довольно эффективная в смысле опознания соответствующих материалов. Почти каждый из крупных историков греческой религии уже стоит на этой исторической точке зрения. К нашим концепциям в этой области ближе всего работа ряда шведских ученых, из которых укажем на Э. Хедена<sup>1</sup>, который еще в 1912 г. в своей специальной работе о гомеровских богах собрал весьма убедительный материал на эту тему у Гомера.

В дальнейшем воспользуемся этим материалом, присоединяя сюда также и собственные наблюдения и наблюдения других, а главное, нашу социально-историческую интерпретацию, которая у Э. Хедена целиком отсутствует.

а) Древнейший историко-религиозный слой. Намеки на древнюю магию. Если начать с остатков у Гомера наиболее древних религиозных представлений, то, во-первых, их здесь очень мало, а во-вторых, цивилизованный Гомер относится к ним мало внимательно, если не прямо с пренебрежением.

Одиссей упрекает Агамемнона за пустые слова на ветер, и Агамемнон согласен, что боги превратят это в пустыки, тщету (*metatopia*). Это место (Ил., IV, 355—363) есть отзвук каких-то давнишних верований в магическое воздействие демонов на человеческие дела. Евриал (Од., IV, 408 сл.) говорит, что если он сказал дерзкие слова, то пусть боги развеют это слово по ветру. Аякс (Ил., VII, 193—198) сначала просит ахейцев молиться молча,



Голова грифа. Бронза.  
Олимпия. VII в. до н. э.

<sup>1</sup> E. Heden, *Homerische Götterstudien*, Akademische Abhandlung. Uppsala, 1912.



чтобы троянцы не услышали этой молитвы, а потом разрешает молиться как угодно, дерзко заявляя, что он никого не боится и что его воле перечить нельзя. Пока Киклоп не знает настоящего имени Одиссея, он ничего не может сделать с ним особенно плохого; но когда (Од., IX, 502—505) Одиссей открывает ему свое имя, тот через молитву к Посейдону обрушивает на его голову все несчастья.

Во всех этих текстах чувствуется едва заметный отзвук первобытных представлений о магической силе слова и имени, отзвук, едва ли понятный даже самому Гомеру. Точно так же Гомер едва ли понимает, что такое подражательная магия, когда (Ил., III, 300 сл.) о возможных нарушителях клятвы говорится, чтобы их мозг так же разлился по земле, как сейчас вино во время возлияния.

б) Молитвы и жертвы. Гомеровские поэмы наполнены разного рода молитвами, жертвами и возлияниями в честь богов; и с первого взгляда это производит впечатление полной наивности, искренности и отсутствия всякого критицизма в отношении религии. Тем не менее было бы весьма легкомысленно принимать у Гомера все эти обряды первобытной религии за чистую монету. Цивилизованный поэт чувствует на каждом шагу. Конечно, тут нет никакого атеизма. В «Илиаде» (IX, 497 сл.) выставляется тезис, что боги всегда умолимы, хотя они и выше нас добродетелью, а в «Одиссее» (III, 47), что все смертные люди нуждаются в богах. Антилох (Ил. XXIII, 547 сл.) уверен, что если бы Евмел молился богам, то он не был бы последним в состязании. Тевкр (XXIII, 862) уступает в стрельбе из лука Мермону только потому, что этот последний пообещал жертву Аполлону, а Тевкр не пообещал. По мнению Приама (XXIV, 425—428), мертвый Гектор потому не поддается тлению, что он всегда приносил жертвы богам.

Молитвы смертных иной раз даже меняют планы бессмертных богов. В «Илиаде» (XV, 370—378) Нестор горячо молится Зевсу о победе ахейцев, и Зевс вопреки собственному же плану исполняет просьбу Нестора и в знак этого даже гремит громом. В XVII песни (645—650) Аякс умоляет Зевса не губить ахейцев, а если губить, то при свете солнца; и Зевс исполняет его просьбу, хотя во всей этой песни Зевс помогает именно троянцам, а не ахейцам. В XXIV песни (287—321) Гекуба просит Приама помолиться Зевсу о благополучной поездке к Ахиллу и о послании птицы в знак исполнения просьбы. И это все приводится в исполнение.

Тем не менее молебны смертных у Гомера далеко не всегда исполняются богами, так что Гомер ко всем этим молебам относится достаточно трезво. В «Илиаде» (III, 297—302) ахейцы и троянцы просят Зевса об исполнении приносимых ими клятв перед поединком Менелая и Париса, но тут же говорится, что Зевс не исполнил этой молебны. В VI песни (301—311) троянки умоляют Афины даровать победу троянцам и приносят ей в дар

роскошный пеплос; но тут же Гомер весьма выразительно замечает, что богиня отвергла молитву этих троянок. В XVI песни (233—252) Ахилл просит Зевса отогнать троянцев от кораблей и остаться невредимым Патроклу, но Зевс первую просьбу выполнил, а вторую не выполнил. В «Одиссее» (III, 141—147) Агамемнон хочет принести Афине гекатомбы для ее умиловливания, но он не знал, что ее нельзя будет склонить, и опять характерное замечание Гомера — «вечные боги не так-то легко изменяют решения». В XIX песни (363—369) Евриклея выражает свое недоумение по поводу того, как много жертв Одиссей приносил Зевсу и насколько жестоко тот отнимает у него день возвращения домой.

Правда, все эти тексты о неисполнении молитв можно понимать и более сложно в том смысле, что боги-де сами знают, что делают, и не людского ума дело распоряжаться волей богов. Так, например, хотя Зевс в течение долгого времени и не исполнял мольбы Одиссея о возвращении, тем не менее в конце концов мольбу эту он услышал. Или в «Илиаде» (XX, 104—109) Аполлон натравливает Энея на Ахилла, но Гера, например, против этого, а Посейдон считает нужным придерживаться в этом деле нейтралитета, хотя (290—300) сам Посейдон во внимание к жертвам Энея предлагает богам спасти его. Таким образом, здесь еще можно не видеть скептицизма Гомера и приписывать неисполнение человеческих просьб богами усложненному религиозному чувству Гомера.

в) Знаменья и оракулы.

Скептицизм и критицизм Гомера в религиозной области заметно проявляется и в отношении знамений и оракулов. В поэмах Гомера отражается иной раз еще и та ранняя ступень религиозного развития, когда вера в разные знаменья еще ничем не поколеблена.

В «Илиаде» (IV, 379—381), когда эпигоны просили помощи у микенцев во время своей войны с фиванцами, Зевс грозным знаменем воздержал микенцев от этого. В «Одиссее» (XVI, 400—405) ставится вопрос об убийстве Телемаха в зависимость от ответа Зевса; а в XX песни (241—246) пролетевший слева орел с голубкой в когтях свидетельствует женихам о невозможности этого убийства.

Имеются указания также и на словесные прорицания, т. е. на т. н. мантику или оракулы. В «Илиаде» (VI, 438 сл.) Андромаха предполагает в разговоре с Гектором, что ахейцы наступают по чьему-то предсказанию. В «Одиссее» (III, 214 сл.) Нестор тоже предполагает о прорицании богов для преследования Телемаха женихами; то же самое Одиссей говорит Телемаху в XVI песни (95 сл.); Евмей говорит Одиссею (XIV, 89 сл.), что какой-то божественный голос сообщил женихам о гибели Одиссея. Преследователям Телемаха (XVI, 356 сл.), возможно, боги внушили вернуться обратно.

Однако уже и в некоторых из приведенных текстов мысль поэта двоятся: Андромаха считает не только возможным божественное внушение в наступлении ахейцев, но и их собственный почин в этом. Нестор, кроме веления богов, предполагает также возможность добровольной уступки Телемаха женихам; преследователи Телемаха тоже, возможно, сами добровольно прекратили преследование.

Но у Гомера нас удивляет и прямое непонимание божественных знамений и их противоречие с самой божественной волей. В «Илиаде» (XII, 200—229) Зевс посылает страшное знамение, препятствующее троянцам переходить через ров (орел выпускает из своих когтей в лагерь троянцев огромную окровавленную змею); но, как видно из 252—255 стихов, Зевс этим знаменем хотел только поддержать дух троянцев. Наоборот, в XIII песни (821—823) Зевс посылает ахейцам благоприятное знамение (орел, парящий справа), а Гектор понимает его (828 сл.) как знамение для ахейцев неблагоприятное. Известное знамение в Авлиде (поглощение драконом девяти воробьев и последующее превращение его Зевсом в камень), истолкованное Калхасом как свидетельство будущей победы ахейцев над троянами, вызывает (Ил., 299 сл.) большое сомнение у Одиссея, который предлагает еще некоторое время проверять это предсказание, хотя оно было сделано уже девять лет назад.

Наконец, у Гомера имеются прямые скептические выпады против знамений и оракулов. В «Илиаде» (II, 858—861) мы находим ехидное замечание о том, что троянский птицегадатель Энном погиб в бою, несмотря на все свое птицегадание. Толкователь снов Евридамант (II, 148—151) не сумел разгадать вещих снов двух своих собственных сыновей перед их гибелью. В «Одиссее» (I, 414—417) Телемах не желает внимать прорицаниям гадателей, созываемым его матерью Пенелопой. Во II песни (177—186) один из женихов Евримак рекомендует гадателю, предвещающему возвращение Одиссея, погадать лучше дома своим детям, потому что мало ли разных птиц летает под солнцем и нужно ли всем им верить; кроме того, гадателя упрекает он в подкупе и желает его гибели. Предсказателю Феоклимену, несмотря на его страшное и притом правдивое видение (XX, 350—370), женихи отвечают наглым хохотом и собираются выгнать его ночью на улицу. Приам (Ил., XXII, 220—225) считает, что он отправился бы к Ахиллу даже в том случае, если бы сделать это ему запретил какой-нибудь птицегадатель. Наконец, нужно привести то знаменитое место из XII песни (235—243), где Гектор, несмотря ни на какие указания птиц, высказывает общее и совершенно независимое суждение: «Знаменье лучшее всех — лишь одно: за отчизну сражаться».

г) Магические операции в стиле волшебной сказки. В других местах гомеровских поэм, правда, очень немногих, идет речь о магических операциях, но уже одним своим



стилем она тоже весьма снижает значение этих операций и сводит их почти только на любопытную сказку. Нянька Одиссея Евриклея, вспоминая ранение Одиссея в давние времена, говорит, что кровь тогда уняли у него только путем заговора (Од., XIX, 455—458). Конечно, самый факт заговора здесь налицо. Но так, как он здесь изображен, он относится к весьма отдаленному прошлому, еще к детству Одиссея, вложен в уста простодушной старухи, и упоминание до чрезвычайности кратко. Все это говорит о полной неактуальности магической операции заговора для тех времен, которые изображены в «Одиссее». В «Одиссее» (IV, 219—232) рассказывается о тех травах, которые Елена вывезла из Египта и которые после их примешивания к вину вызывают у выпившего это вино состояние небывалого блаженства. Стиль этого рассказа тоже свидетельствует о старинной сказочности мотива и переносит читателя в отдаленный и чудесный Египет, где, по словам Гомера, все люди вообще из рода Пеона, т. е. все являются врачами и исцелителями. Это намеренная сказка, вполне сознательно отодвигающая чудотворное действие трав в давно ушедшую старину. В контексте волшебной сказки Гомер повествует также о лотофагах и о растении лотос, вкушение которого тоже дает забвение всех забот, забвение родины и желание навсегда остаться в данной стране и всегда питаться только одним лотосом (IX, 92—99). Нечего и говорить, что вся история с Киркой есть сплошная волшебная сказка, тоже сочиненная не для реального изображения жизни, но ради забавного рассказа для слушателей и читателей, любящих всякие чудеса и необычные истории. Прежде всего Кирка подмешивает в напиток для спутников Одиссея какое-то зелье, дающее им забвение родины (X, 234—236). Затем Кирка одним ударом своего жезла превращает спутников Одиссея в свиней (237—243). Потом Гермес является Одиссею и дает ему чудодейственную траву «моли» с черным корнем и белыми цветами для противодействия магическим операциям Кирки (302—306). И трава эта так и действует, как сказал Гермес (316—319). Та же самая Кирка превращает спутников Одиссея из свиней обратно в людей, тоже при помощи намазывания их зельем и притом каким-то новым, не тем, которое она подсыпала им в вино (391—394). Гомер рассказывает о шапке-невидимке Аида, о чудотворном поясе Афродиты или мече Посейдона, о волшебных жезлах Посейдона, Гермеса и Афины, об эгиде Зевса и крылатых сандалиях Гермеса, о золотых служительницах Гефеста, о золотом и серебряном псах у Алкиноя (тоже создание Гефеста) <sup>1</sup>.

Таким образом, древнейший историко-религиозный слой, т. е. магия, знаменья и оракулы, хотя и представлены у Гомера в полной мере, но, с одной стороны, они явно даются здесь в потуск-

<sup>1</sup> См. А. Ф. Лосев, Олимпийская мифология Уч. зап. пединститута имени Ленина, т. 72. 1953.



Горгона. Из храма Артемиды на о-ве Корфу. VI в. до н. э.

невшем виде, непонятными даже самому Гомеру, а с другой стороны, встречают со стороны героев недоверие и даже прямой отпор, и только в некоторых местах этот древнейший историко-религиозный слой дается объективно без всякой оценки со стороны автора или дается с явным намерением рассказать какую-нибудь любопытную волшебную историю незапамятной старины, причем даже с примесью юмористики и бурлеска.

**2. Древнейший мифологический слой.** Религия и мифология близко связаны одна с другой, вытекают из одного источника и друг друга отражают. Однако, рассуждая теоретически, религия еще не есть мифология, и мифология может уже не быть религией. Поэтому, сказавши о древнейшем историко-религиозном слое у Гомера, перейдем к такому же древнему у него мифологическому слою.

а) Неразвитая и бесформенная мифология, термины *theos* и *daimōn*. Датский ученый О. Йоргенсен



пришел к счастливой мысли противопоставить ту мифологию у Гомера, которая содержится в прямых речах героев, и ту, которая рассказывается самим поэтом.

Это противопоставление привело к весьма интересному результату. Оказывается, в прямых речах у Гомера для обозначения богов и демонов употребляются только самые общие выражения: *theos*, «бог» или *theoi*, «боги», или *daímōn*, «демон» или, наконец, «Зевс», но с весьма общим и неопределенным, почти неантропоморфным значением. В то же самое время боги, о которых говорит поэт сам от себя, выступают, согласно этому ученому, в своем обыкновенном антропоморфном виде; и иной раз только по ним и можно судить о тех неопределенных мифологических существах, о которых говорит прямая речь героев.

С точки зрения Йоргенсена<sup>1</sup>, неопределенные выражения прямой речи есть результат гомеровской стилизации под древнее, пока еще не очень оформленное мифологическое сознание, та условность, которой поэт пользуется ради противопоставления этих неразвитых мифологических образов и современной для него, уже развитой и пластической мифологии. Приводить все относящиеся к подобной концепции тексты из Гомера, даже в виде только одних аннотаций, заняло бы слишком много места. Однако тексты эти настолько интересны, а исследование Йоргенсена трудно достать, так что приведем здесь рубрики этих текстов.

Приведем тексты из Гомера, где встречается неопределенное наименование *theos*; оказывается, все эти тексты относятся только к прямым речам у Гомера: Ил., I, 178, II, 436, V, 185, 191, VI, 108, VII, 288, IX, 459, X, 546, XI, 727, XV, 290, 473, XVII, 101, 469, 688, XX, 98, XXIV, 374, 538. Од., III, 131, 158, 173, 183, IV, 181, 378, 423, 469, 712, VII, 286, VIII, 44, 498, IX, 142, 148, 339, X, 141, 157, XI, 292, XII, 419, XIII, 317, XIV, 65, 89, 178, 227, 242, 309, XV, 168, 531, XVI, 197, 356, XVII, 218, XVIII, 37, 353, 407, XIX, 40, 485, XXII, 347, 429, XXIII, 63, 222, 260, XXIV, 182, 373. Вне прямой речи этот термин употребляется в таком же неопределенном и общем значении, как и в прямой речи, чрезвычайно редко: Ил., XXI, 47, VII, 4, Од., V, 73. Термин «бог» вне прямой речи в «Илиаде» (I, 310) имеет неопределенное значение, потому что из I песни ясно, что это Аполлон; точно так же и в «Илиаде» XVI, 816, на основании XVI, 791, выражение же «дары бога» (XX, 268, XXI, 165) относится к Гефесту.

Точно так же и *daímōn* в том же неопределенно-общем значении и притом тоже только в прямой речи встречается в следующих местах: Ил., XV, 468, XVII, 98, XXI, 93. Од., III, 166, IV, 275, VI, 172, VII, 248, IX, 381, X, 64, XI, 61, 587, XII, 169, 295, XIV, 386, 488, XVI, 370, XVII, 446, XVIII, 256, XIX, 10, 129, 138, 201, 512, XX, 87, XXIV, 149, 306. За пределами же прямой речи неопределенное значение термина *daímōn* поразительно редко: Ил., XI, 480, Од., V, 384, хотя этот термин в XV песни «Илиады», 418 имеет значение «Аполлон».

Что касается термина *theoi* и «Зевс», то исследование приводит здесь к более пестрому результату вследствие того, что термины эти часто имеют отношение к определенным олимпийским богам и не имеют обще неопределенного значения. И все-таки термины эти с неопределенным значением встречаются главным образом в прямой речи и меньше всего в рассказах самого поэта.

То, что подобное словоупотребление возникло в результате сознательной стилизации, доказывается еще тем, что упомянутая неопределенность мифологического существа часто является таковой только с точки зрения героя, в уста которого вложена данная прямая речь, а с точки зрения Гомера, это иной раз вполне известное и вполне определенное божество. Сам Гомер (Од., V, 491) говорит о погружении в сон Одиссея Афиной, но Одиссей (VII, 286) —

<sup>1</sup> O. Jørgensen, Das Auftreten der Götter in den Büchern IX—XII der Odyssee. Hermes. 1904 (XXXIX, 357—382).



о погружении его в сон божеством. Согласно рассказу самого Гомера (XIX, 346) именно Афина является причиной наглого поведения женихов, а Телемах в этом же самом контексте (407) говорит опять-таки просто о божестве. По Гомеру (XXI, 358), Пенелопу погружает в сон Афина, а по словам Евриклен (XXII, 429) — опять божество. Афина (XXII, 205 сл.) согласно рассказу самого поэта помогает Одиссею, а, по словам Амфимедонта (XXIV, 182), это делает божество. По мнению автора (XXIV, 367 сл.), Лаэрта омолаживает Афина, по словам же Одиссея (373), — бог. По мнению автора Афина (XV, 292), дает Телемаху попутный ветер, а Телемах считает (XVII, 148), что это сделал бог.

Точно так же, если верить прямой речи, то инициаторами разных событий являются одни боги; а если верить изложению самого поэта, то совсем другие боги. Агамемнон (Ил., II, 375 сл.) обвиняет в своей ссоре с Ахиллом Зевса; а, по изображению самим поэтом этой ссоры в I песни «Илиады» (ср. особенно I, 8), инициатором ее является Аполлон. В «Одиссее» (V, 303 сл.) Одиссей считает виновником бури Зевса; а в 291 сам поэт говорит, что буря эта от Посейдона. Одиссей (Од., XVI, 284—294 и XXIV, 164—166) побуждает Телемаха убрать оружие на основании поведения Зевса, а в XIX песни I сл., по изображению самого поэта, Одиссей советуется с Афиной об истреблении женихов и, в частности, о выносе оружия из залы.

Особенно обращает на себя внимание то, что Афина, всегдашняя покровительница Одиссея, почти совершенно отсутствует в его рассказах на пиру у Алкиноя: из всех песен IX—XII она упоминается только в IX, 317, где о ней вспоминает Одиссей, да и то как-то случайно. В таких подробных рассказах прямой речи, как в рассказе об эпигонах под Фивами (Ил., IV, 370—400) или о Калидонской охоте (IX, 529—598), некоторые боги упоминаются по своему слишком уже известному всем участию в этих событиях. В остальных же случаях прямая речь у Гомера содержит только ничтожно малое число упоминаний об «индивидуальных» богах. Афина, например, в «Илиаде» упоминается в прямой речи всего несколько раз: III, 439, VII, 154, VIII, 287, IX, 254, 390, X, 287, 462, XX, 94, 192, 358, XXI, 299, XXIII, 405, 782; в Од., II, 116, VI, 232, XIV, 216, XXIII, 160, в то время как в рассказах поэта она упоминается 95 раз (не считая текстов, где она появляется сама лично). Аполлон в прямой речи в «Илиаде» упоминается тоже не часто: I, 64, 86, II, 371, IV, 288, V, 104, VII, 132, IX, 404, XV, 441, XVI, 97, XXIII, 660, 872, XXIV, 758; в Од., IV, 341, VII, 64, 311, XV, 410, XVII, 132, 251, 494, XVIII, 235, XIX, 86, XXI, 267, 338, 364, XXII, 7. Посейдон в «Илиаде» — IX, 362, XXIII, 306, 584; в Од., III, 178, V, 423, 446, VI, 326, VII, 271, IX, 536.

б) Мифологические противоречия в связи с концепцией бесформенного божества. Это неопределенное и бесформенное представление о божестве, находимое в прямой речи, дает возможность разрешить весьма многие противоречия в тексте Гомера, которые всегда возникали у исследователей ввиду игнорирования этой неопределенности. Так, особенно Зевс является весьма колеблющимся правителем мира, совершенно непринципиальным и даже глуповатым, если буквально верить только героям Гомера, выражающим свои мысли в прямой речи. В «Илиаде» (XV, 220 сл.) Зевс в прямой речи посылает Аполлона привести в сознание Гектора, лежащего на поле сражения в бессознательном состоянии; а в стихе 242 сл. сам поэт говорит, что Гектора пробудил разум Зевса. По мнению Гектора (719 сл.), Зевс собирается помочь троянцам овладеть кораблями; однако из картины, рисуемой здесь самим поэтом, этого нигде не видно. Зевс предлагает богам сражаться по их

собственному выбору (XX, 23—28) на стороне троянцев или ахейцев, потому что иначе Ахилл сразу победит всех троянцев; но (XXI, 214—217) река Ксанф направляет Ахилла на бой с троянцами в предположении, что Зевс уже решил вопрос о поражении троянцев Ахиллом. В «Одиссее» (IX, 275—278) прямая речь Полифема гласит, что киклопы вовсе не нуждаются в богах и Зевсе, что они будут получше самих богов, что он не боится гнева Зевса и что он все делает только по собственной воле. Совершенно другое гласит рассказ самого поэта о киклопах, а именно, что (107—111) киклопы, в надежде на бессмертных богов, не занимаются никакими полевыми работами, а земля все производит для них даром, и что Зевс посылает дожди на их виноградники. То Одиссей говорит, что именно Зевс и боги наказали киклопа (Од., IX, 479) и тем спасли его, Одиссея со спутниками; а то сам же Одиссей (553 сл.) раздраженно говорит: «Но Зевс моей жертвы не принял, думал он, как бы устроить, чтоб все без остатка погибли прочные наши суда и товарищи, мне дорогие». То Ахилл разрушил с помощью Зевса Лирнесс, преследуя Энея, а то не кто иной, как опять-таки Зевс спасает этого Энея. А затем Ахилл утверждает, что в дальнейшем Зевс его не будет спасать (Ил., XX, 190—196). Если взять только одно преследование Одиссея богами, то невозможно понять, преследует ли его Зевс или Посейдон, или Гелиос, или какое-то вообще божество, или судьба, потому что для всего этого можно найти опору в речах самого Одиссея. Но все дело в том и заключается, что в прямой речи у Гомера везде царит неопределенное и бесформенное представление о божестве или о божествах, которым здесь вообще приписывается всякое добро и всякое зло и которые мало чем отличаются одно от другого.

В противоположность этому в повествовании самого Гомера, например, колебание Зевса всегда определенным образом мотивируется и вовсе не сводится на беспринципное шарханье из стороны в сторону. В «Илиаде» XVII, 176 сл., говорится о мудрости (поос) Зевса, которая выше людского понимания и которая направляет людей по своему усмотрению по неизвестным для них путям; в «Одиссее» (XXIII, 81 сл.), — о замыслах, *dépea* богов, от которых никуда уйти нельзя. По мнению Гектора (Ил., VII, 69 сл.), Зевс не просто творит хорошее или плохое, но он об этом предварительно размышляет. О замыслах, размышлениях и сознательных решениях богов вообще читаем у Гомера немало: Ил. III, 308, VII, 70, XXIV, 525; Од., I, 234, III, 166, 208, IV, 207, VII, 200, VIII, 579, IX, 262, 552, XI, 139, XII, 295, XIV, 119, 235, 243, 300, XV, 523, XVI, 64, XX, 195, XXIV, 96.

Таким образом, сквозь старинные представления о неопределенном и бесформенном божестве, беспринципном и анархичном, у Гомера определенно пробивается представление о некоторой мировой закономерности, которая в такой же мере борется со старым представлением о божестве, в какой указанные



выше скептические воззрения на гадания и магию борются с этими последними.

в) Значение и критика некоторых исследований мифологии Гомера. Укажем еще раз на исследование Э. Хедена. Идя по следам Йоргенсена, Хеден подверг тщательному изучению всю гомеровскую терминологию, относящуюся к неопределенному и бесформенному божеству. Все указанные выше термины он подверг даже статистическому исследованию.

Неопределенное и бесформенное божество часто мыслится у Гомера и под именем Зевса (хотя этот последний всегда является здесь в то же самое время более или менее конкретным божеством в конкретной области действительности) и главным образом под именем «боги». Имеются ли в виду «олимпийские», «небесные» или какие-нибудь другие боги, самое название «боги» по Э. Хедену, всегда имеет более абстрактный смысл. И эта мысль не есть изобретение Э. Хедена. О близости понятий «Зевс» и «боги» у Гомера говорил еще Велькер в середине XIX в. Но «боги», по Э. Хедену, гораздо более абстрактное понятие, чем Зевс. И вот каковы его цифры. Если мы возьмем прямую и непрямую речь, включая сравнения, то «Зевс» встречается в «Илиаде» 142 раза и в «Одиссее» 115 раз; в речах богов и повествованиях людей в «Илиаде» — 13 раз, в «Одиссее» — 11 раз; в рассказах самого поэта в «Илиаде» — 54 раза, в «Одиссее» — 7 раз. Если «Зевс» есть более конкретное понятие для божества вообще, то в «Одиссее» он встречается гораздо реже: на 209 раз «Илиады» — 133 раза в «Одиссее». Что касается другого термина «боги», по Э. Хедену, гораздо более абстрактному, то в прямой и не прямой речи и в сравнениях в «Илиаде» его встречаем 56 раз, в «Одиссее» — 114 раз, в речах богов и повествованиях людей в «Илиаде» — 22, в «Одиссее» — 32; в рассказах самого поэта соответственно — 16 и 17. Другими словами, термин «боги» в «Илиаде» дан всего 94 раза, в «Одиссее» — 163 раза.

Это исследование дает полную возможность выставить по крайней мере один, хорошо доказанный тезис. Однако этот тезис следует изложить иначе, чем у О. Йоргенсена и у Э. Хедена как со стороны методологических приемов, так и во многих оценках и выводах. Приведенный ими огромный текстовой материал заставляет признать, что у Гомера имеется весьма интенсивная тенденция переходить от конкретно-чувственного представления о богах к более абстрактному их представлению.

Но нельзя признать, что древнейшей ступенью религиозно-мифологического мировоззрения является представление о неопределенном и бесформенном божестве. Самое древнее представление — это, конечно, фетишизм и притом магический фетишизм. В сравнении с этим последним неопределенно-бесформенное представление есть уже огромный прогресс и начало анимизма, т. е. той ступени, когда в фетише начинает различаться внешняя и внутренняя сторона. Но что эта ступень предшествует развитому антропоморфизму, с этим необходимо согласиться; и что всякой определенности и пластике предшествуют бесформенные и неопределенные представления. Точно так же у Э. Хедена имеется некоторая неясность относительно исторического места этих



бесформенных представлений. Сначала он относит их как будто бы к старине, а в процессе его исследования выясняется, что это бесформенное представление есть более абстрактное и что в «Одиссее» оно представлено как раз гораздо чаще, чем в «Илиаде». Если внести полную ясность в этот предмет, то необходимо сказать, что неопределенное и бесформенное представление и предшествует развитому антропоморфизму и следует за ним. Предшествует оно потому, что все менее оформленное предшествует более оформленному. А следует оно за ним потому, что абстрагирующее мышление указывает уже на неудовлетворенность только одними конкретно-чувственными образами и свидетельствует о прогрессе цивилизации. Что дело здесь обстоит очень сложно, видно из того рассуждения Э. Хедена, где он утверждает, что абстракция может свидетельствовать как о более высоком представлении о божестве, так и о начале скептицизма. Так или иначе, но тенденция у Гомера переходить от конкретно-чувственного к абстрактному в религиозно-мифологической области — это в настоящее время должно считаться доказанным, и в этом смысле труды О. Йоргенсена и Э. Хедена соответствуют тем тенденциям, которые наблюдаются у Гомера в разных других областях изображенной у него художественной действительности.

г) Гомеровские теологемы в связи с ростом мифологической абстракции. Рост абстрагирующего мышления в области мифологии чувствуется у Гомера еще в одном обстоятельстве. А именно, несмотря на наличие всякого рода чудовищ и чудес, мы находим у Гомера по поводу разных божеств те или иные общие суждения, которые свидетельствуют уже о зарождении некоторого рода рефлексии, о зарождении уже философской мысли в недрах все еще интенсивной мифологии. Эти суждения настолько интересны, что мы не ограничимся простой аннотацией, но дадим их в полном переводе.

«Тем, кто послушен богам, и боги охотно внимают» (Ил., I, 218). «Нет меж божественных славных даров не достойных почтения» (III, 65). «Зевс-вой воли ни в чем человек изменить не способен, как бы он ни был силен, ибо много сильнее Громовержец» (VIII, 143 сл.). «Легко познаваемы боги» (XIII, 72) (слова Аякса Оилея по поводу увиденных им ступней и икр Посейдона). «Тяжко явление бога, представшего в собственном виде» (XX, 131). «Намного сильнее нас боги» (XXI, 264). Од., III. 48 — «все ведь в богах нуждаются смертные люди», «вечные боги не так-то легко меняют решения» (147), «ведь все вам, бессмертным известно» (IV, 379, 468), «даже в глазах у бессмертных достоин почтения странник, их о защите молящий» (V, 447 сл.), — «для богов же — для них невозможного нету» (X, 306), «все не все нам открыто являются вечные боги» (XVI, 161), «очень легко для богов, владеющих небом широким, сделать смертного видным иль сделать его безобразным» (211 сл.). XIX, 42 сл. — «мысли свои удержи, молчи и не спрашивай больше! Так всегда у бессмертных богов, на Олимпе живущих».

Все эти суждения о богах свидетельствуют о прогрессирующих мифологических понятиях, которые из бесформенных и

анархических становятся более устойчивыми, более последовательными и более продуманными. Боги в этих суждениях выступают в заметно очищенном виде, и их отношение к людям становится более закономерным. Здесь, несомненно, уже чувствуется приближение Пиндара и Эсхила.

Наметивши общую мифологическую тенденцию у Гомера, следует обратить особенное внимание на два ярких момента в этом общем мифологическом становлении, именно на *хтонизм*<sup>1</sup> и на *героизм*. Под *хтонизмом* (от *chthōn* — земля) понимаем ту мифологию, которая строится по типу стихийных и беспорядочных явлений природы, беспринципных и анархических, частью даже просто звериных, а иной раз даже уродливых и во всяком случае дисгармонических. Героическая мифология, наоборот, оперирует уже с образами чисто человеческими, более или менее уравновешенными или гармоническими, содержащими в себе установку на определенные принципы и мораль, где осознавшая себя человеческая личность на первых порах предана своему родоплеменному коллективу. Переплетение этих *хтонических* и *героических* элементов у Гомера требует своего выяснения, хотя по отдельным пунктам здесь уже накоплены огромные материалы и многочисленные исследования. Необходимо дать общий обзор этих двух самых ярких тенденций гомеровской мифологии.

### 3. *Хтоническая мифология.*

а) *Душа человека.* Человек, как и все существующее, вначале является для первобытного сознания самым обыкновенным фетишем. В те отдаленные времена, когда демон вещи не отделялся и даже ничем не отличался от вещи, душа человека для его сознания тоже ничем не отделялась и не отличалась от человеческого тела. Душа человека была в свое время и сердцем, и печенью, и почками, и диафрагмой, и глазом, и волосами, и кровью, и слюной, и вообще всякими органами и функциями человеческого тела, равно как и самим телом. Потребовалось огромное культурное развитие, чтобы человек стал замечать отличие одушевленного от неодушевленного вообще и, в частности, отличия собственной психики или собственного «я» от собственного тела

Душа, по Гомеру, и безжизненная тень, не имеющая дара мышления и речи, и нечто материальное, потому что в XI песни «Одиссеи» эти души оживают, получают память и начинают говорить от вкушения крови, предлагаемой им в Аиде Одиссеем; и нечто птицеобразное, поскольку души эти издают писк (Од. XXIV, 5—9, Ил., XXIII, 101); и нечто полноценно земное с теми человеческими функциями, и психическими и физическими, которые им были свойственны на земле; и настолько обладающие высокой моралью, что они испытывают даже вечные мучения из-за совершенных на земле преступлений. Душа у Гомера хотя и является живой в Аиде, она все-же не настолько здесь деятель-



на, чтобы действовать на земной мир как-нибудь благотворно или вредоносно. Она здесь подчинена общей системе героического мировоззрения, где главными устроителями и распорядителями мировой жизни являются уже вечные боги. Призрак Патрокла, упрекающий Ахилла за непогребение его тела, не грозит нанести за это какое-либо зло, но ограничивается только аргументами о дружбе (Ил., XXIII, 69—92). Между прочим, в сюжетном смысле речь эта совершенно излишня, т. к. уже в стихах 43—53 Ахилл высказывает твердое решение немедленно похоронить Патрокла. Значит, сцена эта только и введена для демонстрации того, что такое призрак умершего друга и какие трогательные связи могут существовать между умершими и живыми. Умиравший Гектор грозит Ахиллу опять-таки не собственным появлением из Аида ради нанесения ему зла, но гневом богов (Ил., XXII, 355—360). То же и Эльпенор (Од., XI, 69—73).

Таким образом, представление о душе человека у Гомера дано на самых разнообразных ступенях мифологического развития, начиная от грубого фетишизма и кончая вполне бесплотным и в то же время полноценным загробным существованием; но веры в активное воздействие души умершего на земной мир, у Гомера не наблюдается<sup>1</sup>.

б) Хтонические существа вне человека. Сюда прежде всего относятся Керы. Кера есть демон, связанный исключительно со смертью, вернее даже, с самим моментом смерти. Этот вредоносный демон, может быть, когда-нибудь и был человеческой душой, но в гомеровском тексте Керы имеют с ней мало общего. Сначала это, по-видимому, фетишистский образ самой смерти. В дальнейшем, как и везде, Кера смерти отделилась от самой смерти и стала представляться в виде отдельного личного демона. Но Э. Хеден в указанном выше исследовании доказывает, что на Гомере видна эволюция этого конкретного и личного демона в направлении абстракции, когда этот термин получил уже нарицательное значение. Попадаетса значение Керы не как самого момента смерти, но как того, что ведет к моменту смерти — Ил., II, 830—835, XI, 329—332, VII, 527. Патрокл (XXIII, 78 сл.) даже говорит, что Кера дана ему от рождения. Если иметь в виду значение этого демона как конкретной личности, то ярче всего о нем сказано при описании щита Ахилла (Ил., XVIII, 535—538).

Там и Смятенье, и Распри теснились, и грозная Кера;  
Раненых жадно хватала она, и не раненых также,  
За ноги трупы убитых из битвы свирепой тащила;  
Кровью людскою вкруг плеч одежда ее обагралась.

<sup>1</sup> Ср. новейшую работу О. Regenbogen. *Daimonion psychēs phōs* (Erwin Rohdes *Psyche und die neuere Kritik*). Ein Beitrag zum hom. Seelenglauben. (Festgabe zu A. Weber 80. Geburtstage, Synopsis, стр. 361—396). H. L. Levy. *Echoes of early Eschatology in the Iliad*. *Americ. Journ. Phil.* 1948, 69, 420 сл.



Личное значение Керы ясно также в тех местах, где Кера выступает вместе с другими демонами, с убийством (Ил., II, 352, III, 6, V, 652, XI, 443, Од., II, 165, IV, 273, VII, 513, XVII, 82) или со Смертью (Ил., XVI, 47, XVII, 714, XXI, 66, Од., II, 283, III, 242, XII, 157, XV, 275, XVI, 169, XXII, 14, XXIV, 127, 414), а также и во множественном числе (Ил., IV, 11, XII, 113, 402, XIII, 283, XV, 287, XXII, 565, Од., II, 316, 352, V, 387, XVII, 547, XIX, 558, XXII, 66). В других случаях личное или безличное значение выступает не очень отчетливо в зависимости от контекста фразы. Любопытно и здесь наблюдение Э. Хедена, что в своем конкретном значении этот демон фигурирует больше в прямой речи, чем в рассказах самого поэта и что в «Одиссее» абстрактность сильнее, чем в «Илиаде». Наричательное значение Керы можно находить в таких текстах, как Ил., II, 352, III, 6, V, 652, XI, 443, XIII, 665, XVI, 47, XVIII, 115, Од., II, 165, 283, III, 242, IV, 273, VII, 513, XVI, 169, XVII, 82, XXII, 14, XXIV, 127, 414.

Гарпии — другой тип хтонических демонов, тоже вредоносного характера. В «Илиаде» (XVI, 150 и XIX, 400) читаем, что одна из гарпий Подарга родила от Зефира Ахилловых коней. В «Одиссее» (I, 241—243, XIV, 371) говорится о похищении людей гарпиями. В XX песни, 66—78 мы имеем целый рассказ о дочерях Пандарея, которого вместе с его женой истребили боги (из других источников известно, что это было наказанием за похищение Пандареем Зевсова пса на Крите), а самих дочерей похитили Гарпии и сделали их служанками Эринний. Из общей античной мифологии известно, что Гарпии — это олицетворение бурных ветров, могущих подхватывать людей и носить их по воздуху. Миф о гарпиях, несомненно, критского происхождения, поскольку и сам Пандарей и похищенный им пес Зевса связаны именно с Критом. Это воздушные демоны полуконского, полуптичьего, получеловеческого вида, один из страшных символов непокоренной стихийной природы.

Эриннии, знаменитые мстительницы за кровь убитых родственников, тоже выступают у Гомера и тоже как вредоносные демоны. Феникс, соблазнивший наложницу своего отца, был проклят этим последним, обратившимся к Эринниям с просьбой лишить Феникса потомства, что и было выполнено Зевсом Подземным и Персефой (Ил., IX, 453—457). Здесь Эриннии даже выше подземных богов. Алфея, наоборот, умоляет Аида и Персефону погубить ее сына Мелеагра, убившего ее брата, и исполнительницей этого является Эринния, имеющая жестокое сердце и живущая в мрачном Эребе, — 569—572. Надо считать, что последнее представление более позднее, т. к. преобладание женского божества связано с матриархатом. Эриннии мстят Эдипу за самоубийство его матери Эпикасты (Од., XI, 277—280). Об «Эринниях матери» в смысле материнских проклятий читаем также в «Илиаде», XXI, 412 сл. (у Вересаева здесь говорится только о «проклятиях»).

Кроме этой мести за родственников, у Гомера встречаемся еще и с другими функциями Эринний, что значительно расширяет круг ведения этих богинь. Прежде всего как хтонические богини они несут с собой ослепление людей по разным поводам:

в XIX песни, 86—89 Эринния вместе с Зевсом и Мойрой ослепляет Агамемнона, чтобы поссорить его с Ахиллом, в «Одиссее», XV, 233 сл. ослепленный Эриннией Меламп хочет добыть себе в жены дочь Нелея. Хтонические функции расширяются до кары клятвопреступников (Ил., XIX, 258—260) и наказания нарушителей гостеприимства в отношении нищих (Од., XVII, 475 сл.), и даже до защиты вообще старейших (Ил., XV, 204).

Очень неясен текст в «Илиаде», XIX, 418, где Эринния прерывает пророчества Ахиллова коня Ксанфа. Некоторые думали, что здесь Эринния как богиня судьбы не хотела мешать исполнению этой судьбы и давать возможность коням Ахилла предупредить этого последнего об его гибели. Другие думали, что Эринния здесь не хочет мешать выполнению воли судьбы и заставляет молчать коня только потому, что это выполнение уже началось. Текст этот неясный, и смысл его едва ли можно точно формулировать.

С удовлетворением отметим, что использованный выше Э. Хеден (ук. соч., стр. 132) в противоположность буржуазным ученым открыто признает Эринний в качестве богинь матриархата.

В заключение этого раздела об Эринниях необходимо сказать, что исходное, матриархальное значение этих демонов, которое уже у Гомера получает такое большое расширение, в дальнейшем расширяется еще больше и у Гераклита доводится до блюстительства вообще всех мировых законов (frg. 94 Diels<sup>9</sup>): «Солнце не преступит (положенной ему) меры. В противном случае его «настигнут Эриннии, блюстительницы Правды». Это не мешает тому, чтобы в Венецианских схолиях «А» к «Илиаде», XIX, 418 читали о зависимости всего сверхъестественного и чудесного именно от Эринний. Здесь просто имеется в виду более древняя функция Эринний, когда самый беспорядок считался каким-то естественным законом. С течением же времени, когда в беспорядочном протекании явлений стали находить и нечто упорядоченное, Эриннии превратились в хранителей именно этого порядка.

Важно то, что общемифологическая тенденция перехода от беспорядочного к упорядоченному заметна также и на образе Эринний и притом именно у Гомера.

в) Доолимпийские божества. Верховным божеством у Гомера является Зевс, и основные боги у него — это олимпийские. В них выразилась вся сущность и все художественное оформление гомеровской религии. Однако и Гомер помнит те времена, когда не Зевс и не олимпийцы были правителями мира, точно так же как и современная наука расценивает олимпийскую религию и мифологию только в качестве позднейшей и предпосылает ей огромный период хтонических богов и демонов, которых с полным правом для нас и для греков необходимо называть доолимпийскими.



Гесиод, близкий по времени к последним этапам формирования гомеровского эпоса, начинает свой теогонический процесс с четырех потенций, — Хаоса, Тартара, Геи-Земли и Эрсса-Любви. Слово «хаос» у Гомера вообще не употребляется. Слово «эрос» употребляется очень редко и притом исключительно в нарицательном смысле. Тартар — это только определенная часть мироздания, но ни космогонического, ни антропоморфного значения у Гомера он не имеет. Даже и Земля у цивилизованного Гомера оттеснена на последнее место, и он только едва-едва о ней помнит (если, конечно, не считать нарицательного употребления этого слова, которое у Гомера попадает много раз, как и у всех прочих писателей). О самом главном ее порождении, Уране, у Гомера не говорится ни слова. Сыном ее назван Титий (Од., VII, 324, XI, 576); но материнство это носит настолько сухой и неяркий характер, что граничит почти с переносным значением. Древний и очень яркий миф о сыне Земли Тифоне у Гомера тоже отсутствует, и вместо этого Земля названа только местопребыванием Тифона (Ил., II, 781—783). Чуть-чуть более мифологично звучат клятвы Землей, Небом и Стиксом в устах Геры (Ил., XV, 36) и Калипсо (Од., V, 184 сл.), Зевсом, Землей, Солнцем и Эринниями у Агамемнона (Ил., XIX, 258—260), Зевсом, Солнцем, Реками, Землей и подземными богами (III, 276—278). У Гомера, наконец, еще более мифологично принесение белого барана и черной овцы в жертву Солнцу и Земле (103 сл.). Этим и исчерпывается мифология Земли у Гомера, нагляднейшим образом подтверждая уход для Гомера всего хтонического в незапамятную старину. Уран — Небо — у Гомера тоже не только сын Земли, но и вообще не антропоморфичен и даже не мифологичен. Такие его эпитеты, как «медное», «железное», «широкое», «звездное» только подтверждают астрономический характер этого понятия. В клятвах же оно, как и Земля, звучит тоже скорее как указание на границы мироздания в целом.

Подлинным космогоническим началом для Гомера являются Океан и Тетия. Об этом определенно говорит и Гера (Ил., XIV, 201), и Гипнос (245 сл.). Почему-то они находятся в постоянной взаимной вражде; и Гера, их воспитанница, мечтает отправиться к ним на край земли, чтобы их примирить и тем заслужить от них благодарность (200—210). Упоминаются дочери Океана, Перса (Од., X, 138) и Евринома (Ил., XVIII, 398 сл.). Приглашенный Зевсом на собрание богов, Океан на это собрание не является (XX, 7), что нужно считать намеком на его, известное из других источников, сепаратное положение в титаномахии. Однако и Океан у Гомера отнюдь не везде антропоморфен. На щите Ахилла — это великая река, окружающая всю землю (XVIII, 607 сл.). В него окунаются в своем суточном движении все небесные светила, кроме Большой Медведицы (487—489); и от него происходят реки, море, родники, ключи и





Явление богини. Беотийский глиняный пифос  
(сосуд для вина). Афины.

колодцы (XXI, 195—197). О течении вод глубокого Океана масса текстов.

Упоминаются и другие титаны. Чей сын Кронос у Гомера, неизвестно. Но известно, что вместе с Реей он порождает Геру, которая является старшей дочерью (Ил., IV, 59), Зевса, Посейдона и Аида (XV, 187). Зевс часто вообще называется Кронидом или Кронионом, т. е. сыном Кроноса. Кронос — хитроумный (точнее кривоумный, II, 319, IV, 59). Гомеру известно, наконец, и низвержение Кроноса Зевсом под землю (XIV, 203 сл.); и это заточение в «глубоком Тартаре», куда не проникает ни одного луча солнца, ни дуновения ветра, мыслится и до настоящего времени (VIII, 478—481, где, кроме Кроноса, упоминается еще Иапет).

О «кознодее Атланте», которому ведомы бездны моря и который следит за геркулесовыми столбами, читаем в «Одиссее», I, 51—55, где Калипсо является его дочерью (ср. VII, 245). Никаких других упоминаний о титанах у Гомера не имеется. Имеется только упоминание о сторуком и пятидесятиголовом

Бриарее, или Эгее, как он явился однажды из Тартара на Олимп, чтобы устроить олимпийцев, захотевших свергнуть Зевса с мирового престола (Ил., I, 398—400). Кто и что такое Бриарей у Гомера опять-таки ничего не говорится. И только из других источников нам известно, что он является порождением Урана и Геи и в момент титаномахии был вместе с другими Сторуками на стороне Зевса. Эта доолимпийская хтоническая мифология представлена у Гомера до чрезвычайности скудно.

У Гомера остались от нее только ничтожные и случайные обрывки. Но даже и эти обрывки свидетельствуют о том, что Гомер — поклонник исключительно олимпийцев, а титанов трактует достаточно отрицательно, считая их кознодеями, кривоумными, сварливыми и явно сочувствуя их низвержению. Точнее же сказать, Гомер просто ничего существенного о них уже не помнит.

**4. Хтонический корень олимпийских богов.** Век хтонизма сменился, как мы знаем из общей истории античной мифологии, веком олимпийцев. Наблюдая зарождение и развитие олимпийской мифологии, можно видеть, как тысячелетний хтонизм с большим упорством отстаивал свои позиции, а в некоторых отношениях оказался даже непобедимым, оставшись в виде рудиментов в десятках и сотнях мифологических образов периода классики. Эти рудименты, конечно, налицо и у Гомера. Последовательный и систематический историзм повелительно требует от нас формулировать эти рудименты, потому что именно они свидетельствуют об огромном культурном творчестве и прогрессе, именно они превращают надоевшие всем мифологические схемы в живое орудие некогда бывшего развития и борьбы.

а) Зевс и Гера. Если начать с верховных божеств, Зевса и Геры, то даже в них следы хтонизма прощупываются весьма отчетливо. Прежде всего эти божественные супруги являются родными братом и сестрой, что говорит нам об отдаленных временах кровнородственной семьи. Зевс заведует у Гомера громом, молнией, облаками и тучами, и вообще воздухом и погодой. (См. А. Ф. Лосев, Олимпийская мифология, стр. 47—50).

Знает Гомер даже Зевса Подземного (Ил., IX, 457). Конечно, в героическую эпоху, когда процветал Зевс, все эти природные стихии уже были у него в подчинении. Но как раз это самое и является доказательством того, что некогда он от них был неотличим. Гера — «волоокая». Этот частый у Гомера эпитет Геры лучше всего указывает на ее зооморфическое прошлое.

К древним доклассическим временам относится приведенный выше рассказ (Ил., I, 398—400) о восстании Геры, Афины Паллады и Посейдона против Зевса и об у страшении этих восставших Бриареем. Тут, несомненно, какая-то древняя хтониче-



ская история, подробности которой, к сожалению, нам не известны. Сюда же относится и бахвальство Зевса, что он сильнее всех олимпийцев и что он осилил бы всех их даже в том случае, если бы они при помощи золотой цепи хотели бы стащить его с Олимпа (Ил., VIII, 18—27). Поскольку неоплатоники толкуют эту золотую цепь символически (а они как раз реставрировали древнейшие мифы), здесь тоже нужно находить отдаленный рудимент и глухой отзыв какого-то архаического мифа периода хтонизма. Это же самое необходимо сказать и о том, что вспоминает Зевс о некогда бывшем сопротивлении Геры. Это заставило Зевса повесить ее на облаках, связавши золотой веревкой и прикрепивши к ее ногам две наковальни, при этом все боги были на стороне Геры и, по-видимому, тоже было какое-то восстание богов против Зевса, им укрошенное.

Наконец, ученые-мифологи не раз предлагали понимать известное свидание Зевса с Герой на Иде (XIV, 153—353) как пародийное изображение архаического мифа о т. н. «священном браке» Земли и Неба. Возможно, это изображение и не является исключительно пародией и сатирой. Но здесь, конечно, мы находим свободно поэтическое, весьма эмансипированное, совершенно светское изображение любовного свидания верховных божеств. От старинного хтонического мифа здесь остался только общий сюжетный контур; но вся мотивировка и весь художественный стиль, конечно, относится уже ко временам героизма и притом героизма перезрелого, изнеженного и избалованного. В том, что Гера гремит громом вместе с Афиной (XI, 45) или насылает бурю на Геракла (XV, 26 сл.), или заставляет само солнце заходить раньше положенного часа (XVIII, 239), или сотрясает Олимп одним своим движением на троне (VIII, 198 сл.), во всем этом необходимо находить очень яркие черты древнего хтонизма. Когда Гера является со Сном, и, одевшись в облака, они движутся по земле, то под их ногами колеблются целые леса (XIV, 284 сл.). Сон советует ей во время клятвы коснуться одной рукой земли, а другой моря (271—273). Когда конь Ксанф говорил человеческим голосом с Ахиллом, то этот голос вложил в него не кто иной, как именно Гера (XIX, 407). Кричит она, превратившись в смертного мужа, как 50 человек одновременно (V, 784—786).

Подобного рода тексты о Зевсе и Гере в корне разрушают традиционное и довольно-таки пошлое представление об этих верховных божествах как о красивых пластических изваяниях типа Фидия, Праксителя или Поликлета. Кто внимательно читает Гомера, тот думает о Зевсе и Гере немного иначе.

На фигуре Зевса остановимся несколько поподробнее и попробуем исследовать, каким образом его древние хтонические функции переплетаются с позднейшими героическими.



Несмотря на свою внутреннюю связанность с героическим миром и даже на его возглавление, Зевс у Гомера кое-где все же обнаруживает свои очень древние черты. В «Илиаде», XVI, 233—238 Ахилл молится Зевсу Додонскому или Пеласгийскому, который вообще является в Греции одним из древнейших и чисто хтонических Зевсов: Ахилл говорит об его пророках Селлах, не моющих своих ног и сидящих на земле; но он мог бы также еще прибавить и о дубе, в котором обитал Зевс и с которым он первоначально отождествлялся, о голубках в его ветвях и ворковании ими пророчеств, о ручье около этого дуба, тоже дававшим пророчества своим журчаньем. О вещании додонского дуба читаем также в «Одиссее», XIV, 327 сл., XIX, 396 сл.

Современный немецкий исследователь В. Кульман в своей работе о вступлении к «Илиаде»<sup>1</sup> проводит удачную мысль относительно того, что слова (Ил., I, 5) «свершалось решение Зевса» указывают на догомеровскую концепцию Троянской войны как возникшей в результате просьб Геи к Зевсу об уменьшении числа людей на земле. В самом деле, читателю этого начала «Илиады» не может прийти в голову, что речь здесь идет о решении Зевса наказать троянцев за обиду, нанесенную Ахиллом Агамемнону. Ведь весь этот эпизод о Фетиде и Зевсе содержится только в дальнейшем развитии действия; и он не может иметься в виду в самом начале «Илиады», где говорится о Троянской войне вообще. Кроме того, всем известно, что после этого обещания Зевса Фетиде урон терпят вовсе не только одни ахейцы, но не меньше того и троянцы. Можно привести достаточно текстов, указывающих именно на намерение Зевса губить и тех и других:

Ил., II, 3 сл., 37—40, XI, 52—55, XII, 13—18, 20—23, XIII, 222—227, XIX, 86—88, 270—274, XX, 21. Косвенные указания на «решение Зевса», которые отчасти можно оспаривать: II, 110 сл., IX, 17 сл., XII, 231 сл., XIV, 69 сл., XXII, 208 сл. Ср. VIII, 69, XVI, 658, XIX, 223.

Таким образом, уже первые строки «Илиады» свидетельствуют о том, что Зевс должен рассматриваться не только как бог героизма, но и как божество, еще достаточно близкое к Земле или во всяком случае как такое, которое из-за просьбы этой Земли готово уничтожить несметное количество героев.

У Гомера нередко попадаются указания на разные знамения Зевса, тоже свидетельствующие об его хтонизме, хотя уже и не в прямом смысле.

Таковыми знамениями являются: молния и гром, с которыми раньше он был только тождествен, — Ил., II, 350, VII, 478, IX, 236, X, 5, XIII, 242, XV, 377, Од., XX, 101, XXI, 413; радуга — Ил., XI, 27, XVII, 547; падающие звезды — Ил., IV, 75 сл.; птицы, а именно орел; — Ил., VIII, 247 сл.,

<sup>1</sup> W. Kullmann, Ein vorhomerisches Motiv im Iliasproömium. Philologus. 1955. 99. Bd. стр. 167—192.

XII, 200, XXIV, 314, Од., II, 146, и вообще разные знаки без их уточнения — Ил., IV, 381, Од., XVI, 320. В двух местах, Ил., XII, 25, Од., XIV, 457, говорится: «Зевс дождит», что можно понимать даже и фетишистски, т. е. как прямое отождествление Зевса с дождем. Вообще же и дождь, и гром, и молния, и все метеорологические явления в основном трактуются у Гомера уже как то, что подвластно Зевсу, но отнюдь не является самим Зевсом и даже не является его знаменем.

В этом смысле Зевс трактуется у Гомера как: бог солнца или светлого неба, протекания года и суток — Ил., XIII, 837, II, 134, Од., XII, 399, XIV, 93, XV, 477; живущий в эфире — Ил., II, 412, IV, 166, XV, 523; бог облаков или туч — Ил., II, 146, V, 522, XVI, 297, 364, Од., V, 303, IX, 67, XII, 313, 405, XIV, 303, XVI, 264, XX, 104; бог дождя — Ил., V, 91, XI, 493, XII, 286, XVI, 385, Од., IX, 111, 358, града или снега — Ил., X, 5, XII, 279, XIX, 357, XVII, 548; породитель рек — Ил., XIV, 434, XXI, 2, XXIV, 693, который сильнее всех рек — XXI, 190; бог ветров и бури — Ил., XII, 252, XIV, 19, XVI, 365, Од., III, 288, V, 176, 304, IX, 67, XII, 313, 406, XV, 297, 475, XXIV, 42; бог грома — Ил., VII, 478, VIII, 170, XIII, 796, XV, 377, Од., XX, 103, 113, XXI, 413; бог молнии — Ил., II, 353, IX, 236, X, 5, 154, XI, 66, 184, XIII, 242, XIV, 414, XV, 377, XXI, 401, Од., V, 128, 131, VII, 249; бог грома и молнии, — Ил., VIII, 75, 133, XVII, 593, XXI, 198, Од., XII, 415, XIV, 305, XXIII, 330; помощник мореплавателей или их противник — Од., III, 132, 282—290, IV, 172, V, 408, VIII, 465, IX, 37, 259—262, XIII, 50, XV, 111, XXI, 200, XXIII, 352. Все эти функции Зевса представляют собою более или менее отчетливые остатки их бывшего хтонизма. Как видим, текстов этих у Гомера очень много.

Тем не менее ведущие функции Зевса относятся у Гомера гораздо больше к области общественной и моральной. Являясь богом героического мира, он, конечно, прежде всего является здесь учредителем царской власти, покровителем, а иной раз даже и породителем царей и героев. Как мы уже знаем, в «Илиаде», II, 205 сл. проповедуется даже какой-то фараоновский абсолютизм царя, который, вообще говоря, не свойствен обычным, более демократическим гомеровским царям. О передаче скипетра Агамемнону от самого Зевса для власти над народами читаем также в IX песни, 37 сл., 98 сл. Именно Зевс ставит царей на царство — Ил., II, 482 сл., Од., I 386, 390; любит и почитает царей — Ил., I, 175, 279, II, 196, XVI, 248—251, Од., XXIV, 24; подчиняет им подданных — Ил., VI, 159. Сюда же нужно отнести и довольно частый у Гомера эпитет героев *diotrephēs* — «вскормленный Зевсом».

В качестве бога героического общества Зевс создает и охраняет все права, имеющие значение для этого общества — Ил., I, 238, II, 205, IX, 98, XVI, 384, Од., XVI, 403; Зевс — охранитель клятв — Ил., III, 107, 276, 320, IV, 158, 235, VII, 69, 76, 411, X, 329, XIX, 258, XXIII, 43, Од., XIV, 158, XVII, 155, XIX, 303, XX, 230, 339, XXI, 200—202; он охраняет права гостеприимства — Ил., III, 350, 365, XIII, 624, Од., III, 346, XIV, 158 и мститель за неуважение к чужеземцам и просящим — Ил., XXIV, 570, 586, Од., VI, 207, VII, 164, 180, 316, IX, 270, XIII, 213, XIV, 57, 283, 389, 404, XVI, 422, XXII, 334, 379; покровитель герольдов — Ил., I, 334, VII, 274, VIII, 517.

Некоторого рода объединением хтонических и героических функций Зевса является наслание им безумия — Од., IX, 411, снов — Ил., I, 63 и молвы II, 94, Од., I, 282, II, 216.



Зевс на алтаре. Спартанский килик. Париж.

Разницу между прямой речью гомеровских героев и эпическим повествованием самого Гомера еще раз отметим в отношении Зевса. Когда в «Илиаде», VII, 478—481, изображается, как Зевс целую ночь гремел в небе, замышляя недоброе, и как при этом трепетали ахейцы, то это есть рассказ самого Гомера; и мыслится, что оно так и было на самом деле. Или когда в VIII песни (216) Зевс создает славу Гектору, а в стихе 335 пробуждает отвагу в троянцах, то это есть тоже только объективное эпическое повествование. Иногда переживания героев вполне соответствуют тому, что боги объективно замышляют в отношении этих героев. В XI песни, 285—290 Гектор знает о предстоящей помощи Зевса; перед этим он узнал об этом от Эриды, или он же в XV песни, 719—725 ожидает помощи от Зевса, поскольку перед этим он узнал о ней от Аполлона.

Однако Нестор в VIII песни, 141—144 распространяется о возможности получить помощь от Зевса, а сам не только ничего не знает о планах богов в отношении ахейцев, но еще и высказывает сентенцию о непостижимости божественной воли. Аякс в XVII песни, 629—632 констатирует, что Зевс помогает троянцам, но приписывает это меткости троянских стрел, не зная, что перед этим сам Зевс потрясал своей эгидой. Агамемнон в XI песни, 278 сл. приписывает свое ранение Зевсу, в то вре-



мя как в эпическом рассказе об этом ничего не сказано; и возможно, что, с точки зрения Гомера, Агамемнон здесь просто заблуждается. Агенор в XXI песни, 570 объясняет успехи Ахилла помощью Зевса; но на самом деле эта помощь Ахиллу начинается только в дальнейшем, потому что в XX песни, 26—30 Зевс сознательно решает несколько задержать исполнение своего обещания, данного Фетиде.

В суждениях о хтонизме Зевса тоже играет не последнюю роль различие между тем, что говорят у Гомера герои и что говорит о Зевсе сам Гомер. Хтонизм в прямых речах героев во многих случаях может расцениваться как сознательная стилизация у Гомера под древний хтонизм.

б) Аполлон и Артемида. Аполлон у Гомера, в противоположность ходячим представлениям о нем, один из самых страшных, злых и аморальных демонов. Его хтонизм прямо бьет в глаза при чтении Гомера. То он насылает чуму на ахейцев и шествует «ночи подобный» (Ил., I, 43—53). То он подкрадывается сзади к Патроклу и оглушает его насмерть (XVI, 789—795, 849). То он глумится над Ахиллом, издевательски обманывая его перед поединком с Гектором (XVI, 600—605) и тем вызывая у Ахилла беспощадную критику своего поведения (XXII, 15—20). Гера называет его «другом нечестивцев и всегда вероломным» (XXIV, 55—63). Это именно он дает лук Пандару (II, 827), и именно он вместе с Артемидой внезапно умерщвляет своими стрелами ни в чем не повинных людей (XXIV, 758 сл., Од., III, 279—281, VII, 64 сл., VIII, 226—228, XV, 409—411). Это именно он с Артемидой убивает детей Ниобы (Ил., XXIV, 603—607). Артемида тоже является убийцей Ариадны (Од., XI, 324 сл.), матери Андромахи (Ил., VI, 428), Ориона (Од., V, 122—124) и некоей женщины в вымышленном рассказе Одиссея (XV, 477—479). Аполлон и Артемида являются у Гомера прежде всего богами смерти и вероломного убийства. Как отличны эти гомеровские персонажи от позднейших общепризнанных красавцев!

в) Афина Паллада и Арес. Афина — совоокая. Значит, когда-то она сама была совой. Когда она вступает на колесницу Диомеда, то эта последняя трещит под огромной тяжестью богини (Ил., V, 837—839). Кричит она вместе с Ахиллом на троянцев так, что те отступают только от одного этого крика (XVIII, 214—224). Одним своим дыханьем она отводит копье Гектора от Ахилла (XX, 438), в сражении она пользуется непобедимой эгидой, шкурой когда-то вскормившей Зевса козы, или других мифических существ (II, 446—449). Диким хтонизмом веет от изображения этой эгиды Афины (Ил., V, 738—742):

Плечи себе облачила эгидой, богатой кистями,  
Страшною; ужас ее обтекает венком отовсюду.  
Сила в ней, распря, напор, леденящая душу логоня,

В ней голова и Горгоны, чудовища, страшного видом,  
Страшная, грозная, Зевса эгидодержавного чудо.

Титанически-киклопический характер Афины особенно выступает в «Илиаде» в сравнении с «Одиссеей», где она суетится около Одиссея на манер любвеобильной матери. Это, конечно, не мешает тому, чтобы Афина Паллада превращалась и в разных людей (I, 105, VII, 19 сл., XIII, 221 сл., XXII, 205 сл., XXIV, 502 сл.), и в ласточку (XXII, 239 сл.), и потрясала эгидой над женихами (297 сл.), и летала по воздуху на своих крылатых сандалиях (I, 96—98), и избивала своим копьем неугодных ей героев (99—101), и проделывала магические операции для украшения Одиссея и Пенелопы.

Арес — одна из самых красочных фигур гомеровского эпоса. Из всех олимпийских богов — это наиболее дикое существо, несомненно, негреческого происхождения, очень плохо и слабо ассимилированное с олимпийской семьей. У Гомера он, конечно, уже сын Зевса. Но это явно позднейший мотив, продиктованный постоянным стремлением эпоса объединять в одно целое греческие и негреческие элементы мифологии. На самом деле это максимально-хтонический демон на Олимпе. И это не только бог войны, самой безобразной, самой беспорядочной и самой бесчестной войны, но прежде всего и сама война, само сражение или поле сражения. «Завязать сражение» — «завязать Ареса» (Ил., II, 381). Когда хотели сказать «прекратить войну», говорили «прекратить Ареса» (XIII, 630). Вместо «безумствовать на войне» говорили «безумствовать от Ареса» (IX, 241). «Плещать Ареса» — с особенным пылом сражаться в битве» (VII, 241). «Тягаться (или судиться) ради (для) Ареса» — это сражаться двум войскам (II, 384, XVIII, 209). Самая битва называется «делом Ареса» (XI, 794). Арес отождествляется с копьем (XIII, 442—444) и даже раной (567—569). В выражении «битва Ареса» (II, 401) родительный падеж «Ареса» едва ли является просто *genet. possessivus*. Скорее это какой-то *genet. originis*, или *materiae*, или *explicativus*. «Руки Ареса» (III, 128) есть тоже, конечно, не что иное, как война. Во время сражения Ареса насыщают кровью (V, 289, XXII, 267). Вот почему и Афина (V, 32) и Аполлон (456) называют его «запятнанным кровью». В столь высоко развитом поэтическом языке, каким является язык Гомера, все подобного рода выражения обыкновенно толкуются как простая метонимия. Но уже не раз указывалось, что это гораздо больше, чем метонимия, что это есть воскрешение страшных воспоминаний о диком прошлом, когда действительно демон войны не отличался от самой войны и когда само сражение понималось как дикое демоническое предприятие, а может быть, даже и священнодействие. Для нас это, несомненно, хтонический корень олимпийской мифологии, потому что эта последняя в лице Зевса в крайне резких выражениях осуждает всю эту дикость войны для войны (V, 889—898).



Очень интересен эпитет Ареса *alloprosallos* (V, 831, 889), что значит «перебежчик» или, лучше сказать, «переметник». Мыслится, что во время сражения Арес все время перебегает с одной стороны на другую, поддерживая ту, которая ослабевает, т. е. воюя ради самой войны. Арес окружен у Гомера тоже страшными демонами: Деймосом — Ужасом, Фобосом — Страхом и Эридой — Распрей (IV, 439 сл.), кровавой Энио (V, 592), Кидоймосом — Смятением и Керой, демоном смерти (XVIII, 535). Когда говорится о сверкании глаз у разъяренного Гектора, то эти глаза сравниваются и с Горгоной, и с Аресом (VIII, 349), т. е. глаза Ареса и Горгоны мыслятся одинаковыми. Он не только «могучий» (XIII, 5), но и «ужасный» (XVII, 210 сл.) (XIII, 521 — *deinos*, XVIII, 209 — *stygeros*). Он безумствует» (Од., XI, 537), он — человекоубийца (Ил., V, 31, 455, VIII, 348) и «потрясатель народов» (XVII, 398). Когда Ареса ранит разъяренный Диомед, он вопит, как 9 или 10 тысяч воинов, и вместе с тучами взлетает на Олимп (V, 859—867). А когда Афина ранила его камнем в шею, и, зазвеневши своими доспехами, Арес повалился на землю, он занял целых семь плефров (плефр — 325 метров). Хтонический облик Ареса ясен. Олимпийская переработка заметна здесь меньше всего. Кроме того, что он сын Зевса, он еще любовник Афродиты, которая помогает ему на поле сражения. Да и сила его мыслится не такой уж необоримой: его связали, например, Алоады, От и Эфиальт и продержали в бочке 13 месяцев, так что там он и погиб бы, если бы его не спас Гермес (V, 388—391), — тоже хтонический мотив, поскольку нехтонические олимпийские боги мыслятся уже бессмертными.

г) Гефест, Афродита, Гермес. Прежде чем стать богом кузнечного дела и вообще богом огня, Гефест, конечно, сам был огнем. И поэтому метонимия Гефест-огонь тоже отнюдь не просто метонимия, но реминисценция давно прошедших времен фетишизма. «Пламя Гефеста» (Ил., IX, 467 сл. и Од., XXIV, 71) тоже говорит не просто о принадлежности огня Гефесту, но скорее о тождестве огня и Гефеста как в выражениях «битва Ареса», «волны Амфитриты». В «Илиаде», II, 426 вместо «поджаривания мяса на огне» прямо говорится о поджаривании на Гефесте. Это чистейший фетишизм.

Но и с переходом на ступень анимизма Гефест тоже не очень долгое время, если вообще не на все времена, остался полухтоническим существом. Уже самое рождение Гефеста мыслилось не вполне нормальным. Гесиод в своей «Теогонии» (927 сл.) говорит о том, что Гера родила его без участия Зевса в отместку за то, что он без нее родил Афины Палладу. Здесь, несомненно, какая-то особая мифическая концепция вроде той, по которой эта же Гера рождает (Гом. гимн. II) Тифона, после простого удара ладонью по земле. Правда, у Гомера Гефест уже сын Зевса и Геры. И об этом говорится много раз. Но следы какого-то особого происхождения Гефеста ясно видны в его



собственном рассказе о том, что Гера испугалась при его появлении на свет его уродства и, стыдясь его хромоты, сбросила его с неба на землю, где его подобрала Фетида и Евринома и поместили в глубокой пещере Океана (Ил., XVIII, 394—405). По другой версии сам Зевс, схвативши Гефеста за ногу, сбросил его с Олимпа на Лемнос за его вмешательство в родительские дела, и на Лемносе он был принят некими синтийцами (I, 586—594). Все это, и его рождение, и его уродство, и его сбрасывание с неба, является несомненным хтонизмом и противоречит строгому героическому образу олимпийцев.

Афродита у Гомера наименее хтонична. Она даже несет на себе черты не просто героизма, но уже позднего героизма, т. е. периода разложения. Может быть, единственной хтонической чертой является ее ранение (Ил., V, 330—354), полученное от смертного героя Диомеда. Но, как это часто бывает у Гомера, хтонизм в данном случае поднесен в стиле бурлеска, так что это уже не хтонизм в собственном смысле слова. Такова же любовная магия и знаменитого пояса Афродиты в XIV песни, 214—218.

Гермес больше похож на прислужника Зевса, чем на его сына, а он его сын от Майи, дочери титана Атланта. Гермес тоже содержит в себе мало хтонического. Необходимо отметить его волшебный жезл, прикосновением которого он может погружать людей в сон и их пробуждать (Од., V, 47 сл., XXIV, 1—4) и его «амбросические «золотые» крылатые сандалии (V, 43—46). То, что он является проводником душ умерших женихов (XXIV, 1—14) — тоже хтонический мотив<sup>1</sup>.

д) Деметра и Посейдон. Деметра как богиня земледелия в героическом эпосе представлена у Гомера слабо. Ее хтонизм выражен в рассказе об ее браке на трижды вспаханном поле с Иасионом, который был либо сыном Зевса и Электры, дочери Атланта, либо братом Дардана, троянского царя; этого Иасиона Зевс убивает молнией (Од., V, 125—128).

Бог моря Посейдон, наоборот, содержит в себе много хтонического. Это огромное и мощное божество, максимально сохранившее в себе черты своего хтонического происхождения (он, как и Зевс, тоже сын Кроноса). Его эпитеты, например, «великий» (Ил., VIII, 200), «могучий» (208), «широкомощный» (IX, 362), «колебатель земли» (VIII, 208), «держатель земли» (XXIII, 584), «синевласый» (XIII, 563, XV, 201). Подобного рода эпитеты приводили многих ученых в последние десятилетия к мысли о том, что Посейдон первоначально вовсе не является богом моря, но супругом Земли и ее осеменяющей влагой. С дочерью Саломонея Тиро Посейдон сходится, например, превратив-

<sup>1</sup> Укажем две новейшие работы о Гермесе: J. Chittenden. *Diactoros Agreiphontes*, *Americ. Journ. Archaeol.* 1948. 52, стр. 24—33. R. Carpenter. *Argeiphontes*. Там же, 1950, 54, стр. 177—183.

шись в реку Энипей (Од., XI, 240—244). О связи Посейдона с морем в «Илиаде» читаем только однажды — XIII, 23—31. Зато в «Одиссее» море — это настоящая сфера его деятельности. Тут он особенно свирепствует в своем преследовании Одиссея и даже плохо слушается своего царственного брата Зевса. Настоящую хтоническую картину природы, взбудораженной Посейдоном, находим в таких стихах (Од., V, 291—296):

Быстро он тучи собрал и море до дна взбудоражил,  
В руки трезубец схватив. И разом воздвигнул порывы  
Самых различных ветров и тучами землю и море  
Густо окутал. Глубокая ночь испустилася с неба,  
Евр столкнулись и Нот, огромные волны вздымая,  
И проясняющий небо Борей, и Зефир быстрейный.

Служение его с Аполлоном у троянского царя Лаомедонта — мотив слабости демона, т. е. мотив хтонический. Его трезубец, которым он будоражит море и всю атмосферу, очевидно, тоже обладает магической силой. Может быть, даже есть некоторое основание и вообще не считать Посейдона олимпийским божеством, поскольку живет он не на Олимпе, а в морской глубине. Но здесь гораздо больше имеют значение хтонические черты его образа, чем место его жительства<sup>1</sup>.

Супруга Посейдона — Амфитрита. Ее сущность хорошо рисуется уже одним стихом (Од., XII, 60): «кипит волна синеглазой Амфитриты» (ср. III, 91). Ее «синеглазость» также намекает на ее тождество с морем, как и «синевласость» Посейдона. Родительный же падеж «Амфитриты», как и в вышеприведенных текстах о пламени Гефеста и битве Ареса, тоже не есть просто родительный принадлежности, но тоже указывает на некоторого рода тождество Амфитриты с морскими волнами.

Любопытно отметить, что одна из настоящих олимпийских богинь, Гестия, целиком отсутствует у Гомера. Это не должно у нас вызывать удивления потому, что в условиях морской экспедиции, которой посвящены гомеровские поэмы, эта богиня домашнего очага совсем не могла играть какой-нибудь роли<sup>2</sup>.

**5. Общая система богов и демонов у Гомера в историко-художественном отношении.** Из этой системы мы рассмотрели только чисто хтонические существа и доолимпийских богов. Если

<sup>1</sup> Для понимания колоссальной значимости Посейдона в греческой религии и мифологии стоит изучить книгу Ф. Шахермайра «Посейдон и возникновение греческой веры в богов». F. Schachermeyr, Poseidon und die Entstehung des griechischen Götterglaubens, Salzburg, 1950. Применяя сравнительно-исторические методы и привлекая материалы разных народов, этот автор исследует историю Посейдона с весьма интересными хронологическими выводами. У него он тоже архаический супруг земли, связанный со всеобщим культом коня и становящийся только у Гомера богом моря.

<sup>2</sup> Ср. вообще о минойских и послеминойских чертах в греческих хтонических культах в работе С. G. Yavis, в журнале Amer. Journ. Archaeol. 1950, 54, стр. 163.

первые содержат в себе переход от чистого хтонизма к более развитым формам, то боги доолимпийские, как мы видели, представлены у Гомера в очень поблекшем и полузабытом виде. И на них можно ясно ощущать характерную для Гомера эволюцию хтонизма в направлении героизма и эволюцию от строгого героизма к бурлеску. Прочие разряды богов у Гомера в этом отношении гораздо более показательны.

а) Героическая сущность олимпийских богов. Хтонические корни мифологии Зевса у Гомера, конечно, только рудименты, хотя и очень сильные. По существу же Зевс у Гомера прежде всего властелин в сфере общественной жизни, покровитель героев, ставящий те или иные героические цели и помогающий или вредящий тем или иным героям. Он главный законодатель, покровитель гостеприимства, охранитель клятв. И вообще это прежде всего принцип общественного и общественно-политического устройства. В сравнении с этим его хтонические функции, конечно, отступают уже на второй план.

Гера — тоже по преимуществу богиня семьи и законного брака.

Наибольшей героизации подверглись далее образы Афины Паллады, Афродиты и Гермеса. Уже сам сюжет гомеровских поэм и само развитие в них действия свидетельствуют о связи этих богов с героическим мифом. Афина Паллада — прямая покровительница героев и богиня честной, справедливой и размеренной войны, в отличие от Ареса. Она же и богиня искусства. Афродита — слишком известный гомеровский персонаж. Для той красоты и для той любви, которую она возглавляет, нужно было не только большое развитие героического века, но уже и его разложение. Героизацией умеренного типа отличается образ Гефеста, являющегося, как известно, не только богом кузнечного дела, но и богом всего изобразительного искусства. Необходимо прибавить к этому, что в «Илиаде» его супругой является Харита, а в «Одиссее», что не менее характерно, Афродита. Здесь подчеркивается его склонность к красоте и искусству.

Наименьшей героизации подверглись образы Аполлона, Ареса и Посейдона. Знаменитые художественные функции Аполлона представлены у Гомера очень слабо. Кроме известного конца I песни «Илиады», где он аккомпанирует на лире хору Муз (603 сл.), эти функции упоминаются только в «Одиссее», VIII, 487 сл.. Там говорится о научении певца Демодока Аполлоном и Музами (ср. 44 сл., где говорится просто о «боге»). Моралистическая критика зверств и всего характера Ахилла, вложенная в уста Аполлона (Ил., XXIV, 39—54), противоречит аморальному облику самого Аполлона. Гораздо более героичен у Гомера образ Муз, дочерей Зевса, богинь пения и музыки (Ил., I, 1, II, 484—487, Од., I, 1, VIII, 43, 73, 479, XXIV, 60). В Аресе, кроме того, может быть, что он сын Зевса, вообще нет ничего героического. В Посейдоне у Гомера героизм выражен тоже



слабо. Он является прародителем феаков будучи отцом Навситоя и дедом Алкиноя (Од., VII, 56 сл.). Как и Аполлон, он тоже помогает героям и агитирует ахейцев на выступление (Ил., XIV, 363—391).

Окружением олимпийских богов являются Ирида — Радуга, вестница богов; Осса — Молва, тоже вестница Зевса (Ил., II, 93 сл., Од., XXIV, 413 сл.); Геба — богиня вечной молодости (например, Ил., IV, 1—4); отрок Ганимед — виночерпий Зевса (XX, 234); Фемида — богиня правосудия и правопорядка (Ил., XV, 87, 93, XX, 4—7, Од., II, 68 сл.); Оры — олимпийские привратницы (Ил., V, 749—751, XXI, 450, Од., II, 107 сл., X, 469—471, XXIV, 343 сл.); Хариты, богини прелести, красоты и изящества (Ил., V, 337 сл., Од., VI, 18 сл., 236 сл., VIII, 362, XIV, 267 сл., XVII, 51, XVIII, 192, 382 сл.); Пеон — врачеватель (Ил., V, 401 сл., 899—901, Од., IV, 231 сл.). Все это окружение олимпийских богов отличается иной раз гораздо большей красотой, гармонией, изяществом и пластическим оформлением, чем даже сами олимпийские боги, которые, несмотря на свою героическую сущность, содержат у Гомера огромное множество стихийных, бурных и буйных и вообще хтонических черт.

б) Поднебесные божества. Гелиос — солнце и другие светила мифологически представлены у Гомера слабо. Знаменитые коровы и овцы Гелиоса на Тринакрии уже в древности понимались аллегорически, поскольку здесь было 7 стад по 50 голов, т. е. 350 коров и 350 овец, понимавшихся как 350 дней и 350 ночей года. Они пасутся на острове Тринакрии, где их охраняют дочери Гелиоса и Неэры Лампетия и Фазтуса. Интересно, что эти стада не плодятся и не погибают, что действительно указывает на какую-то обобщенность данного мифологического представления (Од., XII, 130 сл.) Вместе с тем до забавности милым противоречием у Гомера является то, что голодные спутники Одиссея перерезали лучших из этих коров Гелиоса и питались ими в течение шести дней (352—398). У Гомера здесь целый большой рассказ о поведении Гелиоса и реакции Зевса на это, равно как и о последующей гибели единственного корабля Одиссея. Несомненно, стада Гелиоса представлены у Гомера чересчур обыкновенно в противоположность какому-то их быловому отнюдь не бытовому, но космическому значению. От этого последнего здесь остался только рассказ о чудесных знаменьях, которые являли шкуры и мясо убитых коров, ползавшие и мычавшие. В антропоморфном виде Гелиос представлен у Гомера еще как соглядатай любовного свидания Ареса и Афродиты и как разгласитель этого секрета (VIII, 270 сл., 300 сл.).

То, что дочерью Солнца является волшебница Кирка, тоже указывает на слишком большое очеловечивание и снижение образа этой Кирки, потому что такое мировое и всезначашее божество, как Солнце, едва ли могло иметь столь обыкновенных

и человекообразных детей. Правда, Кирка — волшебница, а не обыкновенный человек. Тем не менее у Гомера ей приписаны черты очень позднего общественно-исторического развития: она живет в прекрасном доме, вокруг которого находятся привороженные ею львы и волки; она прекрасно поет и тклет легкие и тонкие ткани. У нее чудные волосы (X, 211—223); она влюбляется в красивого мужчину Одиссея: его купает, натирает маслом, одевает, усаживает в кресло, кормит и снабжает его всякого рода деловыми советами (334—374, 459—540). Спутников Одиссея она тоже всех купает в ванне, тоже натирает маслом, одевает в шерстяные одежды (449—451). В течение целого года Одиссей является ее мужем. В течение целого года он ест у нее «обильное мясо» и утешается сладким вином, и не только он, но и все его спутники (466—469). Вся эта эстетика и эротика далеко ушла от дикого хтонизма такого стихийного явления, как солнце, и от такой первобытной практики, как колдовство.

Весьма характерно для Гомера, что у него совершенно отсутствует Селена — луна в качестве богини, и слово это употребляется только в нарицательном смысле. Ведь гомеровский мир — это по преимуществу солнечный мир, т. е. светлый и героический. Поэтому богиня луны была бы для Гомера чересчур хтонична и первобытна.

Зато много раз выступает у Гомера Эос-заря не только в качестве явления природы, но и в качестве антропоморфного божества и даже в качестве эпического стандарта для обозначения наступления нового дня. Она выступает из Океана на колеснице с двумя конями с предшествующей звездой-факелом, Эосфорос-Светоносцем. Как рудимент древней матриархальной мифологии необходимо понимать браки небесной Эос со смертными мужами, с Титоном, сыном троянского царя Лаомедонта (Ил., XI, 1 сл.), охотником Орионом (Од., V, 121—124) и Клитом, внуком прорицателя Мелампа (XV, 250 сл.). Антропоморфность Зари чисто по-гомеровски доведена до того, что на острове Эе находится у нее дом и площадка для танцев (XII, 1—4). Даже этот маленький образ Эос у Гомера представляет собою самый сложный социально-исторический комплекс, в котором можно нащупать как элементы матриархальной мифологии, так и элементы зрелого героизма вплоть до возникновения привольной роскоши и эпических стандартов.

Мифология остального неба тоже представлена у Гомера весьма слабо. Она получает свое развитие только в эпоху эллинизма. У Гомера ясно сказано только об Орионе, охотнике, похищенном Эос-зарей и за это убитом Артемидой и впоследствии вознесенном на небо (Од., V, 121—124). Поскольку «мощь Ориона» сопоставлена на щите Аполлона вместе с Плеядами, Гиадами и Медведицей (Ил., XVIII, 485—489), можно предполагать, что уже в гомеровскую эпоху все эти фигуры были связаны между собой мифологически, а именно, что Орион охотил-



ся за разными животными на небе в виде Плеяд, Гиад и Медведицы. Интересно также и то, что Орион одновременно имеется и в Аиде, где он тоже продолжает охотиться за разными животными (Од., XI, 572—575). Это то же самое, что и Геракл, который, с одной стороны, находится в Аиде, а с другой стороны, находится на Олимпе вместе со своей небесной супругой Гебой. Здесь воочию можно наблюдать основную тенденцию эпоса совмещать разные мифологические эпохи в одном и едином мифологическом комплексе.

Вообще же относительно слабой мифологии неба у Гомера необходимо сказать, что она явилась у него результатом огромного развития абстрагирующего мышления, потому что времена прямого и непосредственного небесного фетишизма для Гомера уже ушли в отдаленное прошлое; и демоны небесной и поднебесной области уже слишком отделились от этих областей, чтобы эти последние продолжали трактоваться как самостоятельные божества.

Спускаясь ближе к земле, мы встречаемся с ветрами. И здесь гомеровское очеловечивание доведено до крайности. Формально имеется бог ветров Эол. Но если мы прочитаем рассказ Одиссея об его известном приключении с Эолом (Од., X, 1—76), то найдем здесь очень много странного. Прежде всего Эол вовсе не бог. Он только мил богам (2), и Зевс сделал его стражем над ветрами (21 сл.). Во всем остальном это самый обыкновенный земной царь, живущий на своем собственном острове и со всеми особенностями развитого героического быта. То, что Эол прячет ветры в мешок и отдает его Одиссею, как и вся последующая история со вскрытием этого мешка, поднявшейся бурей, возвращением Одиссея к Эолу и изгнанием Эолом Одиссея за ненавистность богам производит впечатление сказки: Гомер здесь верен себе — воспользовавшись всеми мотивами социального развития, начиная от кровнородственной семьи и кончая героическим бытом, Гомер превратил все это в забавную сказку, чтение которой уже очень мало говорит о реальности характеризованных здесь персонажей, а больше об их художественной занимательности<sup>1</sup>.

Из отдельных ветров у Гомера выступает свирепствующий северный ветер Борей. Его зооморфическое прошлое отмечено в посещении им лошадиных стад и порождении им от этих лошадей чудесных коней, могущих мчаться по верхушкам колосьев созревшей нивы и по морским волнам (Ил., XX, 221—229). Обычно же он выступает у Гомера просто как бурный северный ветер. Южный ветер Нот, юго-восточный Эвр, равно как и западный Зефир, у Гомера упоминаются как ветры, в которых нет ничего божественного и нет ничего антропоморфного.

<sup>1</sup> R. Strömberg, The Aeolus episode and Greek Wind magic. Acta Univ. Gotoburgensis, 1950, 56, стр. 71—84.



в) Наземные божества. Спускаясь на землю, мы прежде всего встречаемся, конечно, с Деметрой, которая, хотя и живет на Олимпе и считается олимпийской богиней, тем не менее мыслится у Гомера как богиня земледелия (Ил., V, 499—501, XIII, 321). Находясь в кругу героических божеств, она — русокудрая (V, 500), сестра Зевса, с прекрасно заплетенными косами (XIV, 326), мать Персефоны (Од., XI, 217). Тем не менее роль этого образа у Гомера совершенно ничтожная ввиду преувеличивания военных и семейных тем в обеих поэмах.

Роль Диониса у Гомера тоже самая ничтожная. Да это и не могло быть иначе. Это божество со своим диким оргиазмом, со своими буйными и безумными вакханками, со своими субъективными иступлениями, было совершенно чуждо светлому, веселому, жизнерадостному, а часто даже легкомысленному и вообще говоря светскому Гомеру. Тут могли быть только рудименты каких-нибудь отдаленных оргиастических представлений, либо едва заметные ростки нового культа Диониса, разыгравшегося в Греции уже после формирования основного костяка гомеровских поэм. Более или менее подробный дионисовский миф мы находим только в Ил., VI, 130—140, где рассказывается о преследовании младенца Диониса и вакханок Ликургом, сыном Дрианта, о бегстве Диониса в море, об ослеплении Зевсом Ликурга и об его жалкой смерти. На фоне гомеровских поэм этот рассказ ощущается как совершенно инородное тело. Еще говорится о рождении Диониса, «радости людей», Семелой (XIV, 318 сл.) и об убийении Артемидой Ариадны, невесты Диониса (Од., XI, 321—325). Чаша, в которой покоились кости Ахилла и Патрокла, — дар Диониса Фетиде и работа Гефеста (XXIV, 72—75). Здесь, очевидно, уже имеется в виду связь Диониса с вином. Андромаха волнуется подобно менаде (Ил., XXII, 460 сл.). Значит, до Гомера уже дошли слухи и о безумии вакханок. Все это, однако, тонет в спокойном эпическом повествовании Гомера.

Из нимф Гомер знает прежде всего горных нимф. Эти горные нимфы обсаживают вязами могилу Гетиона, отца Андромахи (Ил., VI, 416—419), — мотив уже вполне поэтический, т. е. продукт свободного поэтического вымысла, а не какого-нибудь стандартного поэтического приема. Услышавши смех Навсикаи и ее спутниц, Одиссей спрашивает (Од., VI, 123 сл.):

Что это, нимфы ль играют, владелицы гор крутоглавых.  
Влажных, душистых лугов и истоков речных потаенных?

Горные же нимфы выгоняют коз на острове киклопов для доставления пищи Одиссею и его спутникам (IX, 154—158). Нимфы полей сопровождают Артемиду (VI, 102—106).

К нимфам относится и знаменитая Калипсо. Происхождение ее очень высокое. Она дочь самого титана Атланта (Од., I,

49—52). Однако в изображении Гомера уже ничего титанического в Калипсо не осталось. Это красивая пышноволосая женщина, которая одевается в серебристое платье, тонкое и мягкое, с золотым поясом (V, 230—232), занимается пением и тканьем (61 сл.), живет в богато убранной пещере, окруженной роскошной растительностью, влюбляется в Одиссея, семь лет держит его около себя и произносит гневную, хотя и бессильную, речь по поводу приказания Зевса отпустить Одиссея домой (118—144). В ней нет не только ничего титанического, но даже нет и вообще чего-нибудь демонического. Единственный ее божественный признак — бессмертие, не в силах изменить ее чисто человеческий образ; Одиссей даже не хочет бессмертия, которое она ему предлагает в награду за постоянный брак с нею (203—220).

Из низших земных демонов упоминаются еще богини роже-ниц Илифии, дочери Геры (Ил., XI, 269—271), Ата, Обман или Ослепление, тоже дочь Зевса, которую отец сбросил с Олимпа на землю за ее пособничество Гере во время рождения Геракла (XIX, 90—95, 125—133); Мольбы, опять-таки дочери Зевса, исправляющие дурное действие на людей Аты, морщинистые, хромоногие, с робким взглядом (IX, 502—512); Гипнос — Сон, брат Смерти (XIV, 231), усыпляющий Зевса по просьбе Геры и требующий себе в награду за это в жены хариту Пасифею и превращающийся в птицу Халкиду-Киминду (230—291).

г) Водяные божества. Кроме Посейдона и Амфитриты, морскими богами являются у Гомера Нерей со своими Нереидами и в их числе с Фетидой. Сам Нерей, правда, у Гомера не упоминается. Но зато (Ил., XVIII, 37—51) перечисляются, кроме Фетиды, целых 33 Нереиды и остаются еще неперечисленные. Все они имеют характерные имена, указывающие на эстетику древних стихий, но без подчеркнутого хтонизма.

В изображении Фетиды особенно ярко выступает обычный для Гомера комплексный метод в мифологии. Она морская царевна (к тому же и живущая постоянно в морской глубине, в пещере Нерея (Ил., I, 357 сл.). Ее эпитет «среброногая», может быть, даже указывает на наличие у нее рыбьего хвоста или на его реминисценцию (I, 556, XVIII, 146). Она и жена смертного героя Пелея, она и сторонница Зевса (вызволившая его при помощи сторукого Бриарея), она и сторонница Гефеста и спасительница Диониса, принимающая его младенцем в море (VI, 135—137). Она и любящая мать: Ахилл у нее на груди не раз проливает слезы, а она за него просит Зевса (I, 357—427, 495—532). Она просит за него также и Гефеста об оружии (XVIII, 369—467) и вместе с другими Нереидами оплакивает Патрокла (XVIII, 35—66). Зевс посылает к ней в морскую глубину Ириду, когда она проливает слезы о судьбе своего сына, и повелевает ей склонить Ахилла выдать тело Гектора (XXIV, 74—140). У нее тоже прекрасно заплетенные волосы (IV, 512,

XVIII, 407), и она — «длинноодежная» (XVIII, 424), хотя это не мешает ей иметь какой-то вихревой характер: на Олимп она взлетает вместе с ранним туманом (I, 496 сл.), а с Олимпа она тоже ринулась в бездну морскую (I, 531 сл.); оружие от Гефеста она тоже уносит с Олимпа, летя подобно соколу (XVIII, 616 сл.). Словом, даже этот не очень подробно разработанный у Гомера образ Фетиды представляет собой любопытнейший и пестрейший комплекс элементов самого разнообразного мифологического развития.

Кроме Посейдона и Нерее, у Гомера выступает в качестве морского бога, уже второстепенного, Протей, который для нас интересен своим оборотничеством, т. е. тем, что для Гомера является архаичнейшим рудиментом. Когда его дочь Эйдоея указывает Менелаю тот путь, при помощи которого он может узнать о своем будущем, оказывается, что этот путь есть не что иное, как овладение ее отцом-оборотнем, который только и может открыть Менелаю все его будущее. В «Одиссее», IV, 363—570 содержится длинный рассказ о том, как засевший в засаду Менелай со своими спутниками схватывает вышедшего из моря Протея, как этот Протей оборачивается львом, леопардом, драконом, вепрем, деревом, водою. И как в конце концов он все-таки открывает Менелаю его будущее, а также и все случившееся с его товарищами по войне. В контексте героического эпоса оборотничество Протея звучит не просто как хтонический миф, но уже и как занимательная сказка.

Еще об одном морском божестве Форкии имеется только простое упоминание (Од., I, 68—73, XIII, 96 сл.).

Среди мелких божеств моря мы находим Ино-Левкофею, которая, хотя и «похожая видом на нырка», но все же «прекраснолодыжная». Гомер не рассказывает подробно ее истории, но он хорошо знает, что это дочь Кадма, бросившаяся в море. У Гомера большой рассказ (V, 333—353) о том, как она спасала Одиссея во время бури при помощи своего волшебного покрывала. К морским существам относятся также и Сирены, полу-птицы-полудевы, завлекающие к себе путников сладкогласным пением и потом их уничтожающие (XII, 39—54, 182—200), а также Сцилла с 6 головами и 12 лапами, тоже уничтожающая каждого путника, не успевшего проскользнуть между ею и водоворотом Харибдой (XII, 73—100, 230—259). Сирены представляют собою совмещение в одном художественном образе зооморфического хтонизма и людоедства с восторженным и самозабвенным чувством красоты пения.

Кроме речных богов Скамандра-Ксанфа и Энипея, мы имеем у Гомера упоминание еще и других богов-рек. Ахелой — «владыка» (Ил., XXI, 194). От Алфея — длинная генеалогия героев (V, 544—549). У Асопа дочь Антиопа, родившая от Зевса Зета и Амфиона (Од., XI, 260—265). А ксией тоже имеет сына-героя (Ил., XXI, 141—143). Сперхею Пелей обещает



принести в жертву волосы Ахилла в случае его возвращения невредимым с войны; волосы эти были предназначены Сперхею еще с самого детства Ахилла (XXIII, 140—151). Речная нимфа рождает двух героев от пастуха Буколиона, сына троянского царя Лаомедонта (Ил., VI, 21—26) — древний матриархальный мотив, конечно, уже потерявший свою былую реальность. На Итаке имеется алтарь водных нимф около водопада и источника, окруженного тополями (Од., XVII, 208—211). Нимфам вод молится Евмей о возвращении Одиссея (240—243). В XIII, 102—112 изображается на Итаке целая пещера водных нимф, где эти нимфы ткут прекрасные пурпурные одеяния.

О нимфах источников, обыкновенно «дочерях Зевса», вообще читаем у Гомера не раз (Ил., XX, 9 сл., XXIV, 615 сл., Од., X, 348—351, XIII, 345—350). То, что наяды являются дочерьми Зевса — это эпический стандарт. Но под ним кроются те или иные исторические тенденции. Дело в том, что наяды — слишком незначительные существа, чтобы быть дочерьми Зевса. Если они трактуются так, то это либо потому, что здесь перед нами отзвук гораздо более высокого значения наяд в мифологической иерархии, либо потому, что здесь перед нами слишком снисженный Зевс, которому не унизительно быть отцом даже столь слабых мифических существ. В том, как Зевс собирает на совет богов всех речных, луговых и лесных нимф (XX, 4—12), тоже нельзя не видеть некоторого противоречия. С одной стороны, здесь мыслится какая-то космическая республика, в которой на советах участвуют самые мелкие божества или, скорее, даже демоны, а с другой стороны, на этом совете выступает только один Посейдон, и сам Гомер не знает, что делать с этими вызванными на совет нимфами (о них в дальнейшем просто ни слова).

д) Подземные божества. Аид, или Айдоней, есть «подземный Зевс» (Ил., IX, 456 сл.). Его мифология у Гомера тоже не разработана. Имеется ряд эпитетов, свидетельствующих об его мощи, о наведении им ужаса, неумолимости. Но все же чисто гомеровское приближение богов к человеческому быту заметно даже и на Аиде. Когда во время битвы богов начал свирепствовать Посейдон и земля могла разверзнуться, то Аид сразу забыл о том, что он для всех ужасен, и, наоборот, сам впал в состояние ужаса, вскочил с места и стал громко кричать (XX, 59—65). Больше того, у Гомера изображается его ранение Гераклом; и ранение это было для Аида весьма болезненным, так что рану Аида от стрелы Геракла Пеон едва залечил на Олимпе (V, 395—402). То, что Аид имеет дом в глубине земли (XX, 482—484), и то, что он «славен своими лошадьми» (V, 654, XI, 445, XVI, 625), и то, что его охраняет привратник-пес (VIII, 366—369, имеется в виду Цербер), это не очень развитая мифология. И при всем том Аид и его супруга Персефона — божества смерти и подземного мира, и именно их умоляет о смерти

Мелеагра Алфея, мать этого последнего (IX, 366—571). Персефона охарактеризована несколькими незначительными эпитетами. Одиссей боится, что из своей глубины она выйдет ему навстречу чудовище Горгону (Од., XI, 633—635). О похищении Персефоны Аидом у Гомера нет никаких упоминаний.

е) Итоги. Если подвести итог всем приведенным выше материалам относительно гомеровской системы богов в историко-художественном отношении, то необходимо сказать, что, кроме олимпийских, т. е. небесных богов, все остальные категории богов представлены у Гомера не очень развито или совсем слабо.

Почему неолимпийские категории богов представлены у Гомера в художественном отношении слабо? На этот вопрос может быть много разных ответов. Доолимпийские божества, которых можно было бы назвать и теогоническими, представлены у Гомера слабо потому, что это для него чересчур стародавние эпохи, о которых он едва помнит. Что касается поднебесных богов, т. е. светил и ветров, то здесь, по-видимому, утрачивались сами мифологические представления. Ведь светила и ветры у Гомера и не очень хтоничны и не очень антропоморфичны. Можно сказать, что здесь только какие-то остатки хтонизма и антропоморфизма. Это потому, что здесь уже начинали выступать материальные стихии как таковые, близкие к тем, о которых говорила древняя натурфилософия. И если тут и рисовались какие-нибудь художественные образы, то на примере Гелиоса, Кирки и Эола видна чересчур большая очеловеченность всей этой поднебесной мифологии, свидетельствующая о развитом родовом обществе и его эмансипированной родовой знати.

Наземные боги Деметра и Дионис слабо представлены у Гомера потому, что Гомер, несмотря на всю свою народность, очень далек и от крестьянства с его земледелием и от оргазма с его уравниванием всех сословий в одном безумном восторге. Только водяные божества представлены у Гомера более или менее ярко, но редкое о них упоминание все же удивляет. Только по одному, правда, очень яркому рассказу приходится на Протея, Сирен, Сциллу и Левкофею. Рассказы эти явно имеют в виду художественно-занимательные цели. Очеловеченность в стиле позднего родового общества везде поразительная. Даже Аид стонет от смертного героя. Даже Геру однажды ранил Геракл своей трезубой стрелой (Ил., V, 392—394). Даже Зевса можно легко обмануть. И хотя официально говорится о всеведении богов, никто из богов, и даже сам Зевс, вовсе не всеведущи, многого не знают и отличаются разными слабостями.

Почему олимпийские боги выдвинуты у Гомера на первый план? Они выдвинуты на первый план потому, что они преподнесены как обоснование героического мира. Их сущность — героическая, либо в прямом смысле слова, либо в косвенном, т. е. через связь с героями. Однако по существу дела обосно-



вание героизма, т. е. доведение героизма до предела, мыслится у Гомера чересчур формально. Если подробнее всматриваться в художественный стиль всех этих олимпийских богов, то мы увидим в них, с одной стороны, очень мощный хтонизм, местами даже перекрывающий героическую сущность богов (Аполлон, Арес, Посейдон), а во-вторых, этот хтонизм очень часто используется у Гомера ради целей юмора, иронии, даже бурлеска. Поэтому и здесь остается в силе тот общий тезис гомероведения о художественной оценке у Гомера всех прежних эпох с точки зрения эмансипированного художника позднего родового общества.

Хтонизм с историко-художественной точки зрения есть эстетика дисгармонии, несоразмерности, нагроможденности и стилистической неупорядоченности. Героизм с той же точки зрения есть эстетика гармонии, соразмерности, уравновешенности и пластической упорядоченности. Но гомеровские боги не есть ни только хтонизм, ни только героизм, ни только их переплетение. Это есть эстетика очень тонких эстетических категорий и прежде всего юмора, иронии, комизма, добродушной насмешливости или просто занимательной сказки. Поэтому все хтоническое и героическое доведено здесь до степени поэтического бурлеска, так что иной раз наиболее хтоническое (и особенно знаменитые эпизоды из IX—XII песни «Одиссеи») как раз и отличается наибольшим бурлеском.

Остается сказать несколько слов о единстве и об организованности гомеровских богов с точки зрения цельной мифологии, т. е. о характере самого олимпийского универсализма.

**6. Универсализм гомеровских богов в его становлении.** Во главе всего мира стоит у Гомера олимпийская семья богов, имеющая мало общего с примитивными местными демонами и претендующая на управление решительно всем миром и всеми людьми, претендующая на национальный и даже над национальный универсализм. Этому много способствовало то, что греческий эпос, как известно, создан не просто на балканской родине греков, где он только еще начинался, но еще не достиг своего завершения. Греческий эпос, как известно, расцвел в Ионии, т. е. на малоазиатском побережье и на островах Эгейского моря, куда греки в свое время двинулись с Балкан под влиянием нужд растущих родовых объединений. Тут они встретились с культурой едва ли менее развитой, чем та, которая была у них самих. Грекам пришлось здесь считаться и с новыми культурными традициями и даже с новыми богами, которых пришлось ассимилировать со своей старой религией и к которым пришлось приспособляться и самим грекам.

Гомеровские поэмы обнаруживают перед нами самый процесс этой взаимной ассимиляции европейских греков с малоазиатской вековой традицией. Эта традиция дала грекам Аполлона и Артемиду с их матерью

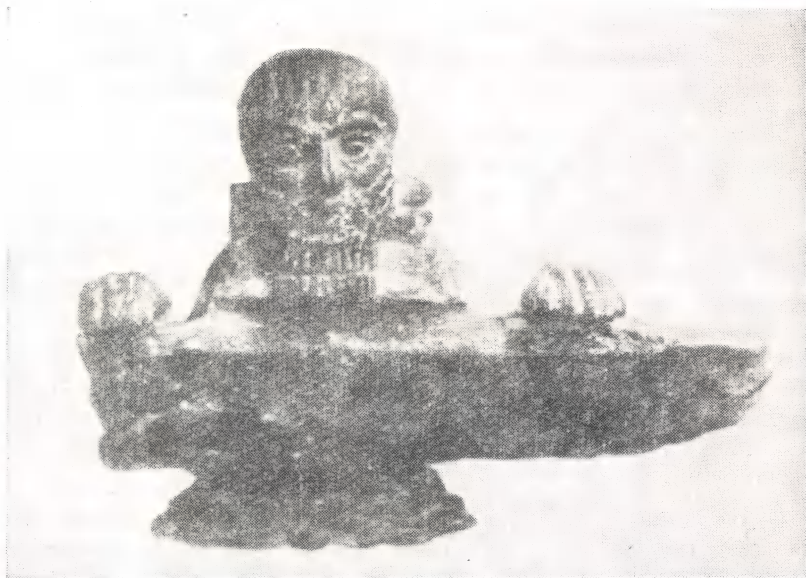


Латоней, Гефеста, Афродиту, а в некотором смысле и Ареса. Поэтому греческий олимпийский универсализм дан у Гомера только еще в своем становлении и, рассматриваемый как художественная действительность, содержит в себе черты существенного разнobia. Не только широкая публика, но и множество авторов, писавших о Гомере, не учитывают этого изображения у Гомера становления олимпийского универсализма. А без него судить о гомеровских богах с эстетической точки зрения совершенно невозможно.

Хотя Зевс и выше всех богов, но власть его здесь не абсолютна. Ему постоянно возражает Гера, его не хочет слушаться Посейдон, Боги-азиаты Аполлон, Артемида, Арес, Афродита явно ведут свою азиатскую линию, а в решительную минуту, когда Зевс разрешает всем богам вступить в войну, они все становятся на сторону троян (Ил., XXI). Для этого нет ровно никаких религиозно-исторических оснований, но это объясняется только незаконченным становлением военно-политического могущества греков в Малой Азии.

Сам Зевс заметно двоится, так как Гомер опять-таки дает нам незаконченное отождествление Зевса Олимпийского с местным азиатским Зевсом на Иде. Этот последний Зевс имеет на Иде священный участок и алтарь (VIII, 48), где Гектор приносит ему многочисленные жертвы (XXII, 171); а в самой Трое имеется у этого Зевса Идейского жрец, сына которого убивает Мерион (XVI, 604). Гекуба посылает к этому Зевсу Идейскому Приама с молитвами по поводу предстоящей поездки к Ахиллу (XXIV, 291); и Приам (308) взывает к нему, подчеркивая его владычество с Иды. Любопытно отметить, что в период боев, неудачных для греков, созерцающий и направляющий эти бои Зевс сидит на Иде, и это на протяжении всех двух боевых дней (VIII и XI—XVII песни), причем так об этом не раз и говорится (VIII, 397, 410; XIV, 292 сл.; XV, 146, 255; XVIII, 594). Если же спросим, почему Зевс, всегда живущий на Олимпе, оказался вдруг на Иде, то на это найдем наивное объяснение: Зевс хотел ближе видеть поле сражения (VIII, 41—52; XI, 181 сл.), что вовсе не необходимо для V, XXI, XXII песни, где Зевс не заинтересован в исходе сражения. В VIII песни 438 сл. даже подробно описывается его возвращение на Олимп.

Все эти обстоятельства подтверждают теорию Льювена (1906 г.), поддержанную Вилаговичем, что Идейский Зевс, — это исконный азиатский, т. е. местный Троянский бог, с которым пришлые греки отождествили своего Олимпийского Зевса после достаточного освоения здешней культуры. И при том у этого троянского Зевса все же остается самая интимная и самая теплая симпатия к его любимым троянцам (IV, 43—49, XV, 595 сл., XXII, 168 сл.). В конце концов становится даже не очень понятным, почему греки при заключении договора с троянцами обращаются именно к Идейскому Зевсу, к которому тут же обра-



Зевс. Бронзовая пряжка. Дельфы.

щаются и троянцы (III, 276, 320), и почему в VII песни, 202 греки, учитывая любовь Зевса к Гектору, просят его о даровании равной доли и их Аяксу.

Черты становящегося универсализма необходимо отметить и в олимпийских богах, взятых в целом. Здесь тоже весьма заметна у Гомера тенденция создать единую семью богов, включивши в нее и указанных богов-азиатов. Это становление заметно на таких странных фактах, как фиксация культа и статуи Афины, этой исконной греческой богини, не больше, не меньше, как в самой Трое, где у нее оказывается целый штат прислужниц (Ил., VI, 87 сл.). Афродиту и Ареса ранит смертный герой Диомед (Ил., V), а Аполлона изобличает в коварстве и обмане смертный Ахилл (XXII). И все-таки тенденция к универсализму у Гомера огромная, все боги у него в конце концов группируются на Олимпе и вокруг Олимпа. На Олимпе Гефест построил каждому богу особый чертог (I, 607), здесь Гера снаряжается для своего путешествия на Иду (XIV, 154, 166 сл.). Здесь боги вкушают пищу и собираются на совет (I, 522 сл., IV, 1 сл., 74, VIII, 2 сл.). Отсюда Гера и Афина направляются в бой (V, 720 сл., 750), здесь ищут пристанища раненые Диомедом Афродита (V, 360) и Арес (V, 868 сл.). Сам Зевс сидит в это время на вершине Олимпа и созерцает земные дела (V, 754). Также сидит он и смотрит в I, 498 сл., в XX, 22 сл. и в XXI песни, 339 сл. Сюда же приходит к нему обиженная Герой Артемида (XXI, 508 сл.).



Сюда же возвращаются с боя и прочие олимпийцы (XXI, 518). Отсюда боги созерцают и последние бои около Трои (XXII, 166, 187). 14 раз Зевс называется просто олимпийцем и 2 раза (I, 398, XX, 47) так именуются все прочие боги.

Таким образом, центральное значение Олимпа у Гомера как будто не может подвергаться никакому сомнению. И все-таки это не мешает тому, чтобы Афродита имела свое местопребывание на Кипре, а Арес во Фригии (Од., VIII, 362) или чтобы Посейдон имел свой дворец под водой независимо от Олимпа (Ил., XIII, 32 сл.). Даже верная Зевсу Афина живет на афинском холме, а Артемида больше в лесах, чем на Олимпе.

Все это необходимо иметь в виду при исследовании вопроса о богах у Гомера. В науке эта противоречивая картина установлена уже давно в результате многочисленных исследований и отдельных наблюдений. Элементарную сводку этого материала сделал уже П. Кауэр в своей работе «Основные вопросы гомеровской критики», третье издание которой вышло еще в начале двадцатых годов нашего века.

Здесь небезынтересно будет привести работу В. Отто «Боги Греции» (W. Otto. Die Götter Griechenlands. Francl. am M. 1947<sup>3</sup>), в которой мы находим совершенно необычную характеристику олимпийских богов в их универсализме. Казалось бы, времена Винкельмана давно прошли и казалось бы, восхваление, идеализация и безоговорочный морально-эстетический панегирик в отношении этих богов в настоящее время не мог бы иметь место. В олимпийских богах раскрыта их тысячелетняя история со всеми периодами звериности, аморализма, бесчеловечности, жестокости, порочности и беспринципности. Правда, их традиционное благородство, величие и красота тоже не отрицаются. Но вот нашелся немецкий профессор, который посвятил целую большую книгу именно восхвалению, именно превознесению, именно духовному величию олимпийских и, в частности, гомеровских богов, зачеркнувши все в них отрицательное, жестокое и порочное. Некоторые отрицательные черты этих богов В. Отто указывает только в самом начале своей книги, относя все это к давно прошедшим временам, вполне преодоленным у Гомера. Свирепый и жестокий гомеровский Аполлон в специальной главе характеризуется как свет, чистота, величие, совершенство, духовность, упорядоченность, сознание, объективность, принцип познания и величавого парения над людьми. Такие же идеальные Артемида, Афродита и Гермес, не говоря уже об Афине Палладе (стр. 43—126). В специальной главе о сущности богов В. Отто доказывает их духовность и материальность одновременно, их вечную юность, ясность, красоту и прекрасную оформленность, просветленность, далекую от всего мрачного, от смерти. Может быть, только относительно Посейдона и Гефеста В. Отто не решается на полный панегирик, считая их не вполне олимпийскими богами. Но духовными и просветленными оказались у него и Эриннии, и Гея, и Ночь, а уж о Фемиде и говорить нечего. Аид и культ мертвых тоже ничему не мешают, так как все это отодвинуто у Гомера на задний план. Гомеровские боги — это сущность вечного образа бытия, единства духа и природы, совершенство и полнота, а иной раз даже очарование и чистота (как у Афродиты или Артемиды). Звериных элементов у этих богов, по мнению автора, остается очень мало, они у Гомера неустойчивы и никак не могут нас беспокоить (стр. 127—166).

Мы встречаем такое множество элементов грубости, жестокости и зверства у гомеровских богов, что все это является опровержением небывалого панегирика и возвеличивания. Поэтому



едва ли стоит здесь заниматься специальной критикой работы В. Отто. Кроме того, в дальнейшем, переходя к юмористике и бурлеску богов у Гомера, мы найдем множество еще и других черт, опровергающих духовность и безоговорочное совершенство этих богов.

Нильссон так и пишет (М. Р. Nilsson. *Gesch. d. griech. Religion*. 1941. I, 349): «Греческое божество не дает откровения никакого закона, который стоял бы выше природы, никакой святой воли. Оно не обладает сердцем, которому человек мог бы довериться. Оно не посылает никакой любви или избавления от нужды. Оно находится на почтительном расстоянии от человека. Боги были бы опасны. Против судьбы, против смерти они не в силах бороться... То, что преподносит В. Отто, есть не что иное, как богословская защита созданного эпосом представления о богах, но не исследование по истории религии».

### **7. Юмористический момент в изображении богов у Гомера.**

Гомер отражает много разных ступеней развития греческого общества. Что же является здесь наиболее развитым и самым последним? В чем эстетический секрет построения этих божественных образов? В чем стиль гомеровских богов, но не внешне-языковой, а внутренне-миросозерцательный? В чем специфическая выразительность гомеровских богов в отличие от восточных религий, от египетской, от еврейской, от христианской, от западноевропейских возрожденских абсолютов? Не претендуя на исчерпывающую эстетическую характеристику гомеровских богов, выдвинем пока одну эстетическую категорию, которая, кажется, является центральной для общей картины богов у Гомера или по крайней мере одной из центральных. Это категория юмора.

Находясь под впечатлением целого ряда мировых религий, исключаяющих всякий намек на юмористическое понимание божества, исследователи Гомера и его популярные излагатели большею частью и гомеровских богов понимали чересчур серьезно, духовно и торжественно. Тем не менее та черта гомеровских богов, которая больше всего бросается в глаза, не может быть охарактеризована иначе, как именно юмористическая их обрисовка. Ведь юмор тоже относится к эстетическим категориям.

Приведем основные тексты из Гомера, ярко показывающие эту юмористическую природу гомеровских богов, причем именно их природу, их сущность, а не просто отдельные их юмористические поступки или суждения.

Пересмотрим эти тексты.

### **8. Основные тексты о божественном юморе у Гомера.**

Основной признак божественного бытия у Гомера не худо представлен как т. н. «гомерический хохот». Боги у Гомера большею частью пируют и хохочут.

Вот типичное их времяпровождение: Гефест обносит всех богов нектаром (Ил., I, 595—600) —

Улыбнулась в ответ белорукая Гера.

И приняла, улыбнувшись, наполненный кубок от сына.

Начал потом наполнять он и чаши у прочих бессмертных,

Справа подряд, из кратера им сладостный черпая нектар.

Неумолкающий подняли смех блаженные боги.

Глядя, как по дому с кубком Гефест, задыхаясь, метался.

Этот «несказанный» (точнее «неугасимый», «неудержимый») (asbestos) хохот (gelōs) боги поднимают у Гомера не раз: так, ниже мы встретим в рассказе о романе Ареса и Афродиты; его же вселяет в женихов Афина Паллада (Од., XX, 346).

Этот хохот блаженных небожителей не есть их какой-нибудь несущественный признак, даже не есть их существенный признак, их акциденция. Это самая их субстанция, внутренняя форма их бытия. Хохот — это не «орегат» богов, но их подлинное «esse», их квинтэссенция. Это самый метод их существования, тождественный с содержанием последнего. Правда, не везде этот хохот дан в буквальном смысле. Но это и не обязательно. Достаточен простой отзвук его или даже просто его принципиальная только наличность.

Разве не юмористичен весь конец той же I песни «Илиады», где Гера подслушивает жалобы среброногой Фетиды Зевсу и потом упрекает его за скрытность и неискренность? Зевс упрямится и ничего не хочет ей говорить, а когда она настаивает на расспросах, Зевсу приходится прикрикнуть и пригрозить рукоприкладством, так что та отступила и молча села в сторону, а прочие боги «в негодовании молчали» (540—570). Тут-то и начал дурачиться Гефест, угощая всех богов и стараясь всех успокоить. Ну, боги и пировали весь день, а по зашествии солнца започивали каждый в своем доме, между прочим и Зевс с своей златотронной Герой. Это — чистейший юмор, но только не как просто эстетическая категория, а как само бытие, т. е. бытие как юмор или, точнее, юмор как бытие.

Но о чем поет вдохновенный Демодок на пиру у Алкиноя (Од., VIII, 266—366)?

Бог Арес, истратив множество подарков, добился взаимности прекраснокудрявой Афродиты, обманувши бдительность ее законного супруга Гефеста. Но зоркий Гелиос подстерг их свидание и сообщил об этом Гефесту. Злую месть задумал Гефест. Будучи сам кузнецом, он сковал железную сеть из крепчайшей проволоки, приделал ее не приметно над своей кроватью в виде тонкой паутины, которая была невидима не только людям, но и бессмертным, и сделал вид, что удаляется на свой любимый Лемнос. Арес следил за уходом Гефеста, пылая страстью повторить свое свидание с Афродитой. Он тайком проникает к прекрасно-венчанной Киприде. После посещения Зевсова дома богиня сидела одна, отдыхая. Арес подходит к ней, берет за руку, называет по имени и приглашает ее на свидание (292 сл.). И не пришлось ей ему долго уговаривать (295 сл.). Но тут-то и началась месть Гефеста. Хитрые сети Гефеста вдруг свалились на лежавших Ареса и Афродиту и сковали их в том положении, в каком они были во время любовных утех. Тут вернулся и сам Гефест и возопил ко всем богам, чтобы они посмотрели на это «смешное и гнусное дело» (307). Стали собираться боги. Пришел Посейдон, пришли Гермес, Аполлон, только богини, сохраняя пристойность, остались дома (324). И что же? (325—327):

Вечные боги, податели благ, столпились у входа.  
Смех овладел неугасный блаженными всеми богами,  
Как увидали они, что Гефест смастерил многоумный.

И они не просто смеялись, а еще и приговаривали, что-де не бывать бы добру, да несчастье помогло: хромоногий Гефест не мог догнать быстрейшего из вечных богов Ареса, зато доконал его хитростью. Так они, вечные, беседовали между собою. А Аполлон, так тот прямо в упор к Гермесу: что, брат, хотел бы ты очутиться в таком положении? И что же? Оказывается, хотел бы! Пусть собираются все, и боги и богини, только бы лежать ему на постели одной с золотою Кипридою! (342). После такого неожиданного ответа Гермеса больше ничего не оставалось, как то, что снова бессмертные боги подняли смех (343). Только Посейдон и заступился за Ареса, предложивши Гефесту за него поручительство. И как только любезная пара получила свободу, оба тут же и разлетелись в разные стороны. Арес улетел во Фракию, а Киприда золотая — опять-таки с приветной улыбкой (362) скрылась на Кипре в Пафосском лесу, где у нее был алтарь, приняла ванну, натерлась душистой мазью, Хариты облекли ее в прелестное платье.

Даже Одиссей, слушая Демодока, забыл свои горести и свою судьбу и «наслаждался в душе». Веселились и все феаки (Од., VIII, 368 сл.).

В этой истории Ареса и Афродиты все примечательно, каждый штрих. И даже то, что они сразу разлетелись в разные стороны как ни в чем не бывало, и то, что у Афродиты в это время была ироническая улыбка, и то, что она потом купалась, — все это демонстрирует с беспредельной ясностью и выразительностью божественно-юмористическое бытие у Гомера. Замечательна вот эта самая улыбка Афродиты. Себе самой и по поводу происшедшего улыбается роскошная Афродита. Тут все — и юмор, и ирония, и сознание своей божественной власти и независимости, и беспечальная обоснованность стихии на самой себе, но прежде всего юмор, глубокий и тонкий, ажурно-бытийственный юмор.

Легкий налет юмора содержится в изображении того, как многочисленные герои много лет сражаются из-за Елены, а она сама вышивает этюды этой войны на ткани (Ил., III, 125 сл.) или с высокой стены посматривает на бойню из-за нее (154 сл.). Конечно, это происходит не без вмешательства богов, так как «видеть подвиги героев» позвала ее не кто иной как быстроногая Ирида (130).

Ту же внутреннюю структуру необходимо находить и в таких многочисленных эпизодах, как в начале XIII песни: Зевс, думая, что уже никто из богов не станет вмешиваться в войну, после того как он приблизил троянцев и Гектора к ахейскому лагерю, обратил свои созерцающие очи на Фракию и засмотрелся на лошадей и наездников, а тем временем Посейдон, желая помочь ахейцам и пользуясь рассеянностью Зевса, прибывает к ним в чужом образе и вкладывает в них мужество к сражению.

Юмористичен образ Кирки (Од., X), которая сначала карала всех спутников Одиссея волшебством и чародейством, превращая их в свиней (237 сл.), а потом сама же запросила ложа у Одиссея



(334 сл.) и вернула всех к прежнему виду (395). Очень выразительно звучит у Гомера, как на просьбу Одиссея о недопущении новых козней Калипсо, «богиня из богинь» улыбнулась и потрепала Одиссея рукой по щеке (или погладила) (V, 180 сл.).

Также треплет с улыбкой по щеке Одиссея и сама Афина, когда он, будучи привезен феаками на остров Итаку и встретивши Афины в человеческом образе, начинает ради осторожности рассказывать о себе вымышленную историю. Тут уже целая философия юмора (Од., XIII, 287—302):

В ответ улыбнулась богиня Афина  
И Одиссея рукою погладила, образ принявши  
Стройной, прекрасной жены, искусной в прекрасных работах.  
Громко со словом она окрыленным к нему обратилась:  
«Был бы весьма вороват и лукав, кто с тобой состязаться  
Мог бы в хитростях всяких; то было бы трудно и богу.  
Но говорить перестанем об этом. Ведь оба с тобою  
Мы превосходно умеем хитрить. И в речах и на деле  
Всех превосходишь ты смертных; а я между всеми богами  
Хитростью славлюсь и острым умом. Ужель не узнал ты  
Дочери Зевса, Паллады Афины? Всегда ведь с тобою  
Рядом стою я во всяких трудах и тебя охраняю.  
Я же и сделала так, что понравился всем ты феакам».

Афина, подобно Одиссею, любит хитрить и очень витиевато не только говорить, но и жить, и такая мудрость приятна ей и сама по себе. Тут чистое искусство юмористической самозначимости жизни.

Гера обманывает Зевса. Об этом читаем в «Илиаде», XIV несколько сот стихов. Гере всегда очень хочется помочь ахейцам. Но как это сделать? Надо усыпить бдительность Зевса. Долго «вращала думы волоокая Гера» и в конце концов решила действовать на него по-женски (Ил., XIV, 162—165).

К Зевсу на Иду прийти, нарядившись как можно красивой, —  
Может быть, он загорится желаньем на ложе любовном  
Телом ее насладиться, она же глубокий и сладкий  
Сон на ресницы прольет и на ум пронизательный Зевса.

И вот, подробнейшим образом и с бесконечной витиеватостью и любовью Гомер описывает ухищрения Геры.

У Гомера здесь подробно изображается туалет Геры, ее обращение за помощью к Афродите, которая дарит ей пояс для любовных чар. И тут опять эта знаменитая гомеровская улыбочка. «Улыбнулась» в ответ волоокая Гера. И, улыбнувшись, спрятала пояс Афродиты (222 сл.). Наконец, она встретила еще со Сном и стала упрашивать его подействовать на Зевса, и когда тот заупрямился, то пообещала ему юную Хариту, по которой он уже давно все дни вздыхал, что и сломило его упрямство (231—291).

Увидевши Геру, Зевс так воспылал страстью к своей супруге, что это напомнило ему еще первые его свидания, которые он в свое время устраивал тайком от родителей. Он стал останавливать Геру и расспрашивать, куда она движается без колесницы и коней. Зевс стал уверять Геру, что никого он так никогда не любил, как сейчас он любит ее, ни молодую супругу Иксиона, ни прекраснолодыжную Данаю, ни дочь Феникса, ни Алкмену, ни даже Семелу или Лето, ни самое Геру.

После этого (292—353) Посейдону уже ничего не стоило помогать ахейцам, пока Зевс сладко спал с своей супругой на Иде, а сам Зевс после пробуждения и брани по адресу супруги тоже «улыбнулся» (XV, 47), не говоря уже о Гере, которая даже «смеялась» (101).

Приведем также материалы гомеровских гимнов.

Здесь перлом юмористической мифологии является III гимн, посвященный Гермесу. Весь этот гимн пронизан тонким и изящным юмором. Достаточно обратить внимание уже на общую характеристику Гермеса, которая дается в начале гимна 13—16:

... ловкач, изворотливый, дока,  
хитрый пролаз, быкокрад, сновидений вожатый, разбойник,  
В двери подглядчик, ночной соглядатай, которому вскоре  
Много преславных деяний явить меж богов предстояло.

Родился он утром, но к полудню он уже изобрел кифару и стал на ней играть, а к вечеру угнал у Аполлона его стадо коров. Встретивши наивную черепаху, которая мирно пощипывала сочную травку, Гермес «рассмеялся» (28) и решил сделать ее «превосходной певицей» (38). Сделавши из нее лиру и поигравши на ней, он вдруг смекнул, что его могут поймать, и спрятался в люльку, но не надолго, так как ему вдруг захотелось поест мясца. Он выскакивает из люльки, находит коров Аполлона, угоняет их с полсотни задом наперед (чтобы спутать следы) и убеждает случайно попавшегося крестьянина-виноградара не мешать предпринятой им краже (68—93), он совершает жертвоприношение, сам наслаждаясь запахом жареного мяса (131), все время оставаясь «радостнодушным» (*charmorhōn*) (127). Незаметный никому, он проскакивает домой через замочную скважину (146) и, как ни в чем не бывало, укладывается в колыбельку (150), «как глупый младенец» (151). Только одна мать не могла не заметить этого. Но и ее он не то умилил своей «невинностью и глупостью» (164), не то угрозой стать жуликом (175). Аполлон догадывается о виновнике похищения его стада. Но автор гимна продолжает рисовать Гермеса все в том же улыбочивом, юмористическом виде (235—242): при появлении Аполлона Гермес залезает под пеленки: «головку, руки и ноги собрал в незаметный комочек, только что, будто, из ванны, приятнейший сон предвкушая, хоть и не спящий пока». Аполлон гневается, но милые аргументы младенца о том, что он думает только о пеленках и теплой ванночке и что куда же ему, такому маленькому, гонять коров, действуют даже на Аполлона. К тому же Гермес при этом (278—280)

начал подмигивать часто глазами.

Двигать бровями, протяжно свистеть и кругом озираться,

Чтоб показать, сколь нелепой считает он речь Аполлона. Умилился даже сам Аполлон, понявший, что перед ним «хитрец и обманщик», жулик и вор, который будет промышлять темною ночью и который станет «главою воров» (291). Он схватил его на руки и стал уносить, но тот нашел новый способ избавиться от насильственного уноса: он (295—297)

выпустил знаменье в воздух, —

Наглого вестника брюха, глашатая с запахом гнусным;  
Вслед же за этим поспешно чихнул он.

Против такой аргументации Аполлон опять не устоял, и положил мальчишку на землю.

В дальнейшем дело доходит до Зевса, который и учиняет над ним суд. Однако, Гермес настолько уверенно врет перед всевидящим Зевсом, настолько нагло клянется в своей невинности, что и Зевсу оставалось только рассмеяться (387—390).

Кончил Киллонец и глазом хитро подмигнул Громовержцу.  
Так и висела на локте пеленка, — ее он не сбросил.

Расхохотался Кронид, на мальчишку лукавого глядя,  
Как хорошо и искусно насчет он коров отпирался.

Конечно, Зевс велит Гермесу отдать забранных им коров Аполлону, но и тут, когда уже коровы были обнаружены, он нашел средство подчинить Аполлона своей власти. Он заиграл на своей кифаре и запел, и красотой своей музыки очаровал Аполлона (416—434). Аполлон за эту кифару отдает ему не только коров и прочие богатства (461 сл.), но и всех животных на свете (568 сл.).

Во всей античной литературе, кажется, мы не найдем другого такого милого, прелестного, обворожительного образа мальчишки-бога, представляющего собою, можно сказать, самое идею комизма и юмора, данную в адекватном воплощении.

Боги вообще улыбаются и смеются в Гимнах не раз. Вот страждущая Деметра, которая не может найти своей дочери (V, 198—204).

Долго без звука на стуле сидела, печалуюсь сердцем,  
И никого не старалась порадовать словом иль делом,  
Но без улыбки сидела, еды и питья не касаясь,  
Мучаясь тяжелой тоскою по дочери с поясом низким.  
Бойким тогда балагурством и острыми шутками стала  
Многоразумная Ямба богиню смешить пречестную:  
Тут улыбнулась она, засмеялась и стала веселой.

Вот Аидоней, «владыка умерших», который на слова Гермеса, требовавшего освобождения Персефоны (357), «улыбнулся бровями». Вот Дионис, который при разбойниках на корабле «восседал и улыбался темно-синими глазами» (VII, 15). Вот Афродита (X, 2 сл.): «Не сходит улыбка с милого лица ее». Афродита, впрочем, всегда «улыбколюбивая» (*philommeidēs*), и это мы встречаем не раз. С такой улыбкой она (Ил., III, 424) сводит Париса и Елену и вообще (IV, 10) следит за Парисом, беседует (V, 375) с своей матерью о полученной от Диомеда ране, исполняет (XIV, 211) просьбу Геры о даровании любви (XX, 40), отправляется на сражение и (Од., III, 362) возвращается на Кипр после любовного свидания с Аресом. Нет недостатка в подобных текстах и в Гимнах: (IV, 17) «улыбколюбивая» Афродита не в силах зажечь Артемиду (49, 56). Она сама влюбляется в Анхиза; она (65) несется в Трою к своему возлюбленному, и (155) этот возлюбленный берет ее за руку. Вот смеются боги, когда им показали только что родившегося козлоногого, рогатого, бородатого Пана (XIX, 41):

Очень душой веселился он [Гермес], глядя на милого сына.  
С ним устремился родитель в жилище блаженных бессмертных,  
Сына укутавши шкурой пушистою горного зайца.  
Сел перед Зевсом-властителем он меж другими богами  
И показал им дитя. Покатились со смеху боги.  
Больше же прочих бессмертных Вакхей-Дионис был утешен.

«Радость объяла Крониду» (XXVIII, 16), когда он увидел родившуюся из его головы Афины в полном и роскошном вооружении.

Изображение улыбчивого эстетического бытия всех олимпийцев мы имеем также в II, 9—28, где автор рисует нам впечатление, произведенное Аполлоном на всех богов с его появлением на Олимпе:

Входит в палаты он Зевса, в собрание прочих бессмертных.  
Тотчас желание у всех появляется песен и лиры.  
Сменными хорами песнь начинают прекрасные музы,



Божьи дары воспевают бессмертные голосом чудным  
 И терпеливую стойкость, с какою под властью бессмертных  
 Люди живут, — неумелые, с разумом скудным, не в силах  
 Средства от смерти найти и защиты от старости грустной.  
 Пышноволосые девы Хариты, веселые Оры,  
 Зевсова дочь Афродита, Гармония, юная Геба, —  
 За руки взявшись, водить хоровод начинают веселый.  
 Не безобразная с ними танцует, не малая с виду, —  
 Ростом великая, видом дивящая всех Артемида,  
 Стрелолюбивая дева, родная сестра Аполлона.  
 С ними же здесь веселятся и Арес могучий, и зоркий  
 Аргоубийца. А Феб-Аполлон на кифаре играет,  
 Дивно, высоко шагая. Вокруг него блещет сиянье,  
 Быстрые ноги мелькают, и пышные выются одежды.  
 И веселятся, душою великою радуясь много.  
 Фебова мать, Лето златокудрая с Зевсом всеумудрым,  
 Глядя на милого сына, как тешится он меж бессмертных.

**9. Юмор богов и трагедия людей.** Не нужно смущаться тем, что божественный юмор для смертных часто означает самую настоящую трагедию. Это именно для смертных так. А для самих богов смысл всего этого — только юмор. Это видно уже на приведенном только что тексте из Гимн, II, 12—15, где бессмертные себе на утешение воспевают, между прочим, и бедствия смертных.

Вот, например, Аполлон сзади оглушает Патрокла ударом по спине и плечам, так что тот тут же и сваливается (Ил., XVI, 790 сл.); Афина в виде брата Гектора ободряет последнего, обещает помощь и тем коварно ведет к гибели, а тот трогательно надеется на мнимого брата, вспоминая его всегдашнюю помощь и любовь (XXII, 226—247); Зевс посылает обманчивый сон Агамемнону, зовя его на бой, а на самом деле желая его погубить (Ил. II, 1—34). Все эти многочисленные факты для людей — трагедия, а для богов — юмор.

Великая битва богов (XXI) есть для них не больше как юмористика. Сначала возмущается река Ксанф от множества трупов, которыми Ахилл ее запрудил, и уже хочет его потопить, как вдруг вступаются Афина и Гефест и спасают Ахилла (272—384). Это и вызывает других богов на сражение.

Услышал  
 Зевс, на Олимпе сидящий, и сердце его засмеялось  
 С радости, лишь увидал он богов, друг на друга идущих  
 (389 сл.).

Так оно и должно быть: юмор как бытие!

А сражение было не малое. От раздора божественных душ застонала земля, окрасилось великое небо. Арес налетел на Афины. Он называет ее наглой мухой, напоминает, как она обманом его хотела уничтожить. Сказал и ударил камнем в Афины. Та схватила огромный камень и так двинула им в Ареса, что тот грохнулся и распростерся на семь десятин. Что же богиня? «Засмеялась Афина» (408) и прочла нотацию (410—414). Тут стала помогать Аресу Афродита, но — откуда ни возьмись — белорукая Гера заставляет Афины продолжать свое дело; и Афина «радостно вслед устремилась» (423) за Афродитой и так ее ударила, что у той «ослабили мгно-



Аполлон Мантикл. Бостон.

венно колени и сердце», и оба они, Арес и Афродита, повалились на землю. Афина дальше только поиздевалась (428—433), на что опять «улыбнулась белорукая Гера богиня» (434). Но тут не выдержал уже Посейдон, которому надоело самому стоять в стороне, и он стал побуждать Аполлона тоже вступить в драку. Тот отказывается, но его начинает побуждать выступить за троянцев Артемида, за что и получает наставление от Геры. Гера называет ее «бесстыдной собакой» и в конце концов бьет ее луком опять-таки «со смехом» (491). Правда, Артемида плакала, но Зевс, прижимая ее к сердцу, ласкал, «засмеявшись нежно» (508).

Та же философская сущность и дерзания смертных против богов. Не только ведь боги ранят друг друга или людей. Люди тоже ранят их. Диомед до того раздражен во время сражения, что преследует Афродиту, которая помогала своему сыну Энею, и — ранил ей нежную руку, так что из руки заструилась бессмертная кровь, и Диомед еще выругал богиню вдогонку (V, 330—351). Хотя ей и больно, но на Олимпе все это встречается той же неизменной божественной улыбкой. Афина первая уколола Афродиту, не в любовных ли приключениях она поранила себе руку. А Зевс тоже «улыбнулся» (426) и дал совет не лезть в сражения, а ограничиваться брачными делами (421—430). Диомед ранит даже это страшившие Ареса, да и как ранит! Он вонзает медное копье ему в живот и растерзавши нежное тело, вытаскивает это копье обратно. Арес заревел так, будто «девять иль десять воскликнуло тысяч сильных мужей на войне» (855—863). Но, прибывши на Олимп и принявши наставление от Зевса, он быстро исцеляется, омывается, одевается в пышную одежду и садится около того же Зевса, уже «в сознании радостном славы» (906); тут же и Гера с Афиной, направившие копье Диомеда против Ареса (864—909).

Ахилл же, увидевший обман Аполлона, загнавшего троянцев в город, плачет его тем, что тот пользуется своей божественной силой и неуязвимостью и отнимает славу у него, у Ахилла. «Я б тебе отомстил», говорил Ахилл Аполлону, «если б это мне было возможно» (XXII, 20). И тут нет ничего удивительного, если вообще стоять на точке зрения Гомера. Не меньшее «ранение» и тоже не физическое, а духовное, наносит и Менелай — на этот раз уже самому Зевсу, когда его меч раздробляется о шлем Париса (III, 365): «Нет никого средь бессмертных зловредней тебя, о, Кронион».

Эти многочисленные дерзкие выступления смертных против богов, равно как и ссоры среди самих богов, — все это покрывается юмористической трактовкой жизни богов вообще. Посылая богов на сражение среди людей, где они будут биться и против людей и один с другим, Зевс говорит (XX, 22 сл.):

Сам я, однако, сидеть останусь в ущелье Олимпа,  
Буду отсюда глядеть и дух себе радовать.

И Гомер дальше повествует, как Зевс «возбудил упорную битву», как боги понеслись с небес, одни к ахейцам, другие к троянцам, чтобы сразиться между собой, — и Гера, и Афина, и Посейдон, и Гермес, и Гефест, и Арес, и Артемида, и «улыбколюбивая Афродита» (31—40). Нельзя сказать, чтобы им особенно хотелось драться, но — «Зевс с высоты побуждал их» (155).

**10. Сущность Гомеровского юмора.** Если бы мы захотели найти толкование гомеровского смеха богов, мы должны были привлечь забытые всеми, но замечательные материалы из поздней античности, а именно из Прокла, философа V в. н. э. (в его комментарии на «Государство» Платона, In R. P. I 126—128 Kroll).

Прежде всего гомеровские боги суть боги. Эту простую истину ровно никто не хочет принимать во внимание.

Бог есть абсолютная мощь, абсолютное знание и мудрость, абсолютное совершенство. То, что в бытии есть наиболее сильного и знающего, то, что в бытии есть вечное, идеальное, абсолютное, то и есть, по мнению греков, боги. Но вот оказывается, что эти боги смеются и не только смеются, но постоянно смеются. Смех мы обычно принимаем как случайное, необязательное, ни для чего не характерное, несерьезное. Как же такой смех может быть у богов? Ясно, что или никаких богов нет или, если они есть, то и смех их тоже характеризует собою их вечность, их мудрое и мощное содержание, которое и является их сущностью. В вечности, в идеальном не может быть разницы между существенным и несущественным, необходимым и случайным, вечным и временным. Тут все одинаково вечно, одинаково существенно, одинаково необходимо. И смех богов тоже указывает на какое-то их вполне определенное вечное и необходимое свойство.

Какое же это свойство?

Смех предполагает, что нечто произошло, нечто сделано, но что оно сделано несовершенно и что это несовершенство безболезненно. Значит, боги должны выступать тут прежде всего в функции своих деятельных актов, своих действий, своего промысла. Вот почему, между прочим, в I песни «Илиады» всех богов увеселяет Гефест, бог искусства, ремесла, бог по преимуществу демиургии, т. е. творческого созидания. Далее, эта демиургия в некотором отношении может быть несовершенной. В ней, конечно, есть момент совершенной и абсолютной деми-



ургии, но этот момент как раз и не есть то, что соответствует божественному смеху. Божественному смеху соответствует абсолютное совершенство, и он отражает и удовлетворенность богов, участвующих в совершенной демиургии, и оценку именно несовершенной, неполной, неабсолютной демиургии.

Приводимое ниже толкование Прокла как раз и исходит из того, что гомеровские боги суть именно боги, что их божественность и смех одно другому не противоречат и что невозможно одно из них приносить в жертву другому, что то и другое есть достояние и мифов и мистерий, и что, наконец, для греков в этом не было ровно ничего неблагоприятного.

Приведем теперь это замечательное рассуждение<sup>1</sup>.

Текст этот весьма мудреный, но смысл — очень прост.

«Стоит рассмотреть, что же именно желают показать мифы, выводящие богов смеющимися и притом смеющимися неудержимо.

Неумолкающий поднял смех блаженные боги —  
говорит поэзия (Ил., I, 599 сл.).

Глядя как по дому с кубком Гефест задыхаясь метался.

Что это за смех богов и почему они смеются, когда Гефест движется и действует? Богословы говорят, что Гефест, как мы сказали в другом месте, есть творец и создатель всего видимого мира. Поэтому и говорится, что он устроил богам дома (Ил., I, 607):

Гефест, знаменитый хромец обоногий

Им построил дома с великим умом и искусством,

приготовил им украшенное пристанище. И он представляется хромым на обе ноги, поскольку и работа его безногая, потому что движущееся умом и мышлением не нуждается в движении ног, как говорит Тимей (Plat. Tim. 34a). Он называется начальником кузнечного ремесла и сам действует в качестве кузнеца, потому что неоднократно в поэзии воспевается медное небо; и много другого можно найти удостоверяющего это мнение. Так как весь промысел о чувственном, согласно которому (боги) помогают Гефесту в демиургии, называется «детской игрой богов» (почему, мне кажется, и Тимей (42 d) мировых богов называет юными, как возглавляющих вещи, которые вечно становятся и достойны шуток), то мифотворцы обычно именуют смехом эту вот особенность промысла действующих в мире богов. Поэтому и когда поэт говорит, что боги при движении Гефеста, радуясь, смеются неугасимым смехом, этим выявляется не что иное, как то, что они становятся содемиургами и деятелями искусства Гефеста и суть искони устроители порядка для всего. Он (Гефест) prepares все украшенные пристанища богов и расширяет промышленностями богов все физические потенции, а они (боги), действуя с подобающей им легкостью и не оставляя свойственного им наслаждения в благе, дают этим потенциям свои деяния и приводят все в движение своими действительными промышленностями. Говоря кратко, смех богов следует определить как щедрую энергию, направленную на все, и причину порядка того, что находится в мире. Поэтому непостижим этот промысел, и неистощимо у богов дарование всех благ; и следует признать, что поэт справедливо именует это их неугасимым смехом.

Мифы говорят, что боги не плачут, а смеются неудержимо, так как слезы их относятся к промыслу о вещах смертных и подверженных року, являясь то существующими, то несуществующими знаками, смех же относится к универсальным и вечно тождественно движущимся

<sup>1</sup> Перевод наш.

полнотам (pleromata) универсальной энергии. Поэтому, я думаю, когда мы распределим демиургические действия по богам и людям, то уделим смех поколению богов, а слезы — состоянию людей или животных.

Слез твоих вечный предмет род смертных многострадальных.

Род священных богов возматил ты с ясной улыбкой. Когда же мы в отношении к небесному и подлунному миру по тем же основаниям распределим смех жителям неба, а слезы жителям подлунного мира; когда мы примем в расчет рождения и смерти жителей подлунного мира, то мы огнесем рождения к смеху богов, а смерти — к плачам (жителей подлунного мира). Поэтому в мистериях первосвященники этих священных обрядов по временам устанавливают и то и другое, о чем сказано в других местах.

Этого приема не понимают неразумные ни при совершении таинств теургам, ни при этих образах (позин). Ибо без знания того и другого слушание (подобных мифов) рождает в жизни многих сильное и нелепое смущение в отношении благоговения перед божеством.

Необходимо твердо помнить, что предложенное толкование Гомера Проклом нельзя считать и аллегорическим, ибо аллегория — там, где между отвлеченным толкованием и толкуемой картиной — существенное неравновесие (так, в басне ее мораль могла бы быть представлена какими угодно картинками из животного мира, и каждая такая картина субстанциально не включает в себе выставленную здесь мораль; сами животные мыслятся на самом деле вне всякой морали). В толковании же Прокла предмет (боги и их смех) берется именно в самом существенном, самом, так сказать, субстанциальном и адекватном смысле, как раз минуя всякие моралистические, антропологические, психологические и вообще аллегорические суждения и ограничения<sup>1</sup>.

Итак, божественная юмористика у Гомера обладает всеми чертами самого обыкновенного юмора, только не нужно забывать, что это юмор именно богов, а не кого-нибудь другого, т. е. юмор в космическом плане. Юмор возникает тогда, когда ожидается серьезное осуществление какой-нибудь цели, а фактически эта цель осуществляется неполно, плохо или уродливо и вместе с тем совершенно безболезненно и беззаботно для того, кто ждет этого осуществления. Гомеровские боги, как и всякие боги, управляют миром. Но мир у них получается довольно ущербный и полный всяких недостатков. А им, бессмертным, это и не важно, даже вполне безболезненно и ни к чему их не обязывает. У них ведь универсальная и вечно движущаяся полнота универсальной энергии, а в мире, которым они управляют, все погибает, то рождаясь, то умирая, и потому все плачет. Вот и получается и хохот и трагедия, космический хохот и космическая трагедия. Получается мистерия и оперетта одновременно, трагедия и юмор в их полной одновременности и даже неразли-

<sup>1</sup> О толкованиях Гомера у Прокла — специальная работа A. S. Friedl, *Die Homerinterpretation des Proklos*. Diss. Würzb., 1936. Это, насколько нам известно, первая работа по данному вопросу. См. также полезный обзор Fr. Wehrli, *Zur Geschichte d. allegorischen Deutung Homers im Altertum*. Diss. Zürich. Lpz., 1928.

чимости. Без этого, как кажется, невозможно понять эстетической сущности гомеровских богов вообще.

Если мы спросим оптимизм это или пессимизм? Ясно, что и эти последние два термина и самая постановка такого вопроса являются чем-то абстрактным, беспредметным.

В самом деле, юмор богов — это как будто нечто оптимистическое, а слезы людей — это как будто нечто пессимистическое. На самом же деле гомеровские люди очень настойчивы, всегда бодры и жизнерадостны, безумно любят жизнь и часто не очень боятся богов, а иной раз даже и прямо их хулят, с ними борются и высказывают по их адресу разного рода скептические сентенции.

Боги всеильны и хохочут, а люди плачут. Но вот Агамемнон, например, агитируя воинов идти в наступление, мало помнит о богах и почти даже издевается над ними, саркастически спрашивая данайцев, не ждут ли они защиты от Зевса, когда троянцы подойдут к кораблям (Ил., IV, 240—249). Уж как, казалось бы, хорошо было жить Одиссею у Калипсо среди сплошного наслаждения, да еще и сделавшись бессмертным. Одиссей же бросил и свою любовницу, и предлагаемое ею бессмертие и поехал к своей смертной жене и на свою земную родину. А Эней даже и вообще сомневается в происхождении людей от богов, да заодно и не в самих ли богах. Кажутся полными скептицизма такие его слова к Ахиллу (Ил., XX, 203—205):

Происхождение друг друга мы знаем, родителей знаем,  
Слышали много о них всем известных сказаний от смертных,  
Но не видал ни моих ты в лицо, ни твоих не видал я.

И в дальнейшем Эней действительно считает эту похвалу высоким происхождением, неуместной болтовней: «Будет, однако, болтать нам с тобою, как малым ребятам» (244). И далее (248 сл.):

Гибок у смертных язык, и много речей всевозможных  
На языке их; слова же широко пасутся повсюду.

Так как здесь имеется в виду происхождение Энея от Афродиты и Ахилла от Фетиды, то приведенные слова Энея, конечно, не очень благочестивы. Ахилл прямо говорит Аполлону (XXII, 15): «Ты одурачил, Заступник, меня, меж богами вреднейший».

Гораздо более скромный Менелай, раздраженный своим неудачным поединком с Парисом, тоже кричит, гневно взирая на небо (III, 365): «Нет никого среди бессмертных зловредней тебя, о Кронион!» И даже безвестный Асий в минуту раздражения тоже кричит (XII, 164): «Зевс, наш родитель, и ты оказался обманщиком полным!» Таким образом, плакать-то люди плачут и от богов страдают, но на богов восстают и словом и делом.

Если совместить космический хохот, людские слезы, самодеятельность людей, их восстания на богов, только тогда и мож-



но понять, что такое художественная действительность у Гомера и, в частности, что такое юмор богов.

**11. Из литературы о гомеровских богах и в частности, о гомеровском смехе богов.** Теперь уже прошло время, когда к гомеровскому изображению богов подходили моралистически, или аллегорически<sup>1</sup>. Теперь уже нельзя понимать Гомера по Гаману, который, вводя в XVIII в. в поэзию (вопреки Дидро) момент бурлеска и чудесности, рисовал Гомера на манер старых английских эстетических представлений о человеческом детстве. Теперь также нельзя вместе с Лейбницем допускать веселые черты в Гомере, имея в виду, что Гомер в этих случаях писал для плебеев. А. Поп признавал за гомеровскими рассказами о богах если не прямо религиозное, то во всяком случае эстетическое значение и толковал Гомера аллегорически. Нагельсбах<sup>2</sup> отказался от этого аллегоризма, но для него смешные истории богов у Гомера есть только «остаток первоначальных восточно-пеласгических символов». Некоторым переломом в отношении к гомеровским богам являются работы А. Ремера<sup>3</sup>, В. Нестле<sup>4</sup> и Э. Дрерупа<sup>5</sup>, причем ценные эстетические наблюдения этого последнего автора все еще тонут в неизмеримом море т. н. гомеровского вопроса. Дреруп выставил в существе своем неверный, но для исторического прогресса науки очень важный тезис о том, что «божественный аппарат гомеровского эпоса в первую голову служит целям не религиозным, но поэтически-техническим». Тезис этот неверен потому, что для Гомера самое различие религиозного и эстетического невозможно. Но он чрезвычайно важен потому, что впервые начинает придавать серьезное значение всем этим «несерьезным» сценам у Гомера и отказывается от всяких побочных интерпретаций. Многие разъяснили в этих сценах также работы Финслера<sup>6</sup>, Рейбштейна<sup>7</sup>, Бете<sup>8</sup> и др.

<sup>1</sup> Многочисленные примеры этого отношения можно найти у G. Finsler, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe. Italien, Frankreich, England, Deutschland*. Lpz. u. Berl. 1912. Ср. также у E. Drerup, *Das Homerproblem in der Gegenwart* в издании *Homerische Poetik*, herausgegeben v. E. Drerup. Würzb. 1921. I, 1—26.

<sup>2</sup> C. F. Nagelsbach, *Homerische Theologie*. Nürnberg. 1884<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Ad. Roemer, *Homer. Studien*. Abhandl. d. bayer. Akad. («Einige Probleme der Göttermachinery bei Homer»).

<sup>4</sup> W. Nestle, *Die Anfänge einer Götterburleske bei Homer* *Neue Jahrb. f. d. klass. Altert.* 1905, 161—182. (среди своих предшественников Нестле упоминает здесь Якова Буркхардта и Г. Гримма).

Сначала в книге — Fünftes Buch der *Ilias* 394—420, а потом в труде, указанном выше.

<sup>5</sup> Drerup, *D. Hom. Poet.* I, 416 и в исследовании о V песни «Илиады».

<sup>6</sup> G. Finsler, *Die olympischen Szenen der Ilias*. 1906 и его же *Homer*, I<sup>2</sup> 276 сл.

<sup>7</sup> Tuiscio Reibstein, *De deis in Iliade inter homines apparentibus*. Diss. Lpz. 1911.

<sup>8</sup> Bette, *Homer*, I, 199 сл., 342 сл.

С появлением более серьезного эстетического подхода к Гомеру (вместо прежнего историко-филологического, археологического и аллегорического) стали выясняться и те эстетические категории, которыми Гомер бессознательно пользовался. Еще в середине XIX в. у нас в Москве была предпринята попытка исследования иронии у Гомера<sup>1</sup>, которая, впрочем, не дала серьезных результатов. По крайней мере, изучая эту работу в настоящее время, мы не находим здесь ни ясного определения иронии, ни достаточного толкования отдельных текстов. Просматривая все эти тексты, можно убедиться, что они имеют много разнообразных смыслов и оттенков и что вся работа носит характер только подготовки материалов. Зато тексты иронического характера, включая до отдельных намеков, перечислены по отдельным песням «Илиады» и, по-видимому, исчерпывающе, так что на основе этого старого собрания материалов сейчас можно было бы написать весьма серьезную работу по этому интереснейшему вопросу.

Что же касается последних десятилетий, то нужно очень приветствовать работу Фр. Фогеля<sup>2</sup> о гомеровском юморе. Работа эта дает свежие точки зрения на предмет, но погрешает тем, что находит у Гомера романтическое «божественное дыхание иронии», прямо отождествляя иронию Гомера с иронией романтиков (о различии этих двух типов иронии необходимо специальное исследование). Но, несомненно, ирония у Гомера лежит в глубоких основах бытия и не есть простое и поверхностное увеселение. В связи с этим иначе мы теперь смотрим и на некоторые технические приемы у Гомера, которые раньше расценивались слишком механически и формалистически. Так, например, совершенно особый интерес получает т. н. «фигура умолчания» у Гомера<sup>3</sup>. Как на наилучший пример фигуры умолчания Дреуп указывает на изображение смерти Пандара (Ил., V, 290 сл.), что может являться также примером «виртуозного применения излюбленной у Гомера поэтической иронии». Другой прекрасный пример — появление Менелая (V, 50 сл.), после своего ранения Пандаром (IV, 128 сл.). Материалы об эпической и трагической иронии — также у Гольвицера<sup>4</sup> и о смехе богов — у П. Фридлендера<sup>5</sup>. Последний автор, между прочим, показывает, что смех богов и смех над богами вовсе не был для них чем-нибудь унижительным, подвергая — правда, доволь-

<sup>1</sup> Jos. Piechowski, *De ironia Iliadis*. Mosquae, 1856.

<sup>2</sup> Friedr. Vogel, *Humor bei Homer*. (Bayer). *Blätter f. d. Gymn.* 1915, 185—192.

<sup>3</sup> Которой теперь посвящена интересная работа R. Meinel, *Cata to siopomenon*. Progr. Aurbach., 1913. Старая работа вроде G. Schoemann, *De reticentia Homeri*. Greifswald, 1853, теперь почти не имеет никакого значения.

<sup>4</sup> Th. Gollwitzer, *Zur Charakteristik des Dichters der Odyssee* Progr. Kaiserlauters, 1915, 15 сл.

<sup>5</sup> P. Friedlandel, *Lachende Götter*. *Die Antike*. 1936, X, 3, 209—226.

но беглому — обзору соответственные тексты: (Од., VIII) о битве богов (Ил., XX) и др. Он считает, что если многие критики называют XX песнь «Илиады» поздней, то, конечно, уже никто не сомневается в древности I песни «Илиады», а она содержит достаточно указаний на смех олимпийцев. Важны указания Фридлендера также на то, что трагедия не сразу избавилась от сатиров, что при смехотворном изображении богов в театре обычно присутствовал, по мнению греков, сам Дионис, что элементы смеха содержались в культе Деметры и Геракла, что греческие боги, в сущности, сами смеялись над собой, над своим изображением в комедии. И ничего не было в этом для них унижительного. Статья Фридлендера в этом отношении преодолевает ряд застарелых предрассудков и мещански моралистических подходов к богам Гомера. О непротиворечии религии с фривольностью у Гомера, впрочем, говорили еще Г. Плэн, А. Ланг<sup>1</sup> и др. Наконец, необходимо указать небезынтесную работу К. Биелохлавека<sup>2</sup>; этот автор указывает на большую сложность происхождения гомеровского «божественного» комизма, даже из разного рода противоположных источников, и, между прочим, различает у Гомера комизм популярного значения и комизм в смысле чисто гомеровского поэтического бурлеска. Отметим еще работу Хьювитта<sup>3</sup>.

Из всей указанной литературы о юморе у Гомера следует особенно рекомендовать статью В. Нестле, которая не только написана хорошим и легким языком, но и содержит правильные и для настоящего времени весьма актуальные точки зрения. Нестле хорошо понимает напластования у Гомера многочисленных периодов исторического развития и, что для нас сейчас очень важно, прекрасно понимает комическое значение как раз всего древнейшего и хтонического, находимого нами у Гомера в столь больших размерах. Хтонические рудименты у Гомера указывались и многими другими исследователями. Но если указать только самый рудимент и не осветить его с точки зрения общегомеровского стиля, то он окажется у Гомера каким-то инородным телом, механически внесенным в него какой-то чуждой рукою. И весь Гомер, таким образом, окажется состоящим из механически склеенных между собою рудиментов самых разнообразных эпох, каким-то ящиком, в котором собраны ничем не связанные между собою разнообразные предметы. Работа Нестле хороша именно тем, что все стародавнее у Гомера ока-

<sup>1</sup> G. Plaehn, Die Frömmigkeit des Dichters der Ilias. Schuessler — Progr. Gera. 1907. A. Lang, The World of Homer, 120 сл. Объяснения этих авторов во многом устарели.

<sup>2</sup> K. Bielochlawek, Komische Motive in der Homerischen Gestaltung des griechischen Göttermythus. Arch. f. d. Religionsw, 1930, XX, 106—124, 185—211.

<sup>3</sup> J. W. Hewitt, Humor in Homer and Verg. Classic. Weekly, 1929, XXII, 169—172, 172—181.



зывается в ней представленным в свете общегомеровского стиля, в результате чего самое старое оказалось самым смешным и самым ярким с точки зрения цивилизованного субъекта. То, что Арес, развалившийся на земле, занимает 7 плефров — это хтонизм. Однако на фоне позднего героического эпоса это звучит смешно, и потому хтонизм здесь вполне комичен. То, что Гера во время клятвы касается одной рукой земли, а другой моря, и все подобные хтонические титано-киклопические образы у Гомера, если принять во внимание его стиль, всегда комичны. Таким образом, анализ рудиментов у Гомера совпадает с анализом стиля Гомера. Да иначе и не может быть, если только мы подходим к гомеровским поэмам как к художественным произведениям.

Далее, обратим внимание на то понятие, которое у Нестле занимает первое место. Это понятие бурлеска.

Стиль бурлеска в античности все возвышенное изображает как низменное, но изображает не просто для балаганного смеха, а так, что возвышенное продолжает оставаться предметом веры и всяких серьезных чувствований.

Нам очень трудно представить себе таких богов, которые одновременно являются и богами и комическими персонажами.

Гомер — это как раз такая ступень религии и мифологии, когда религия и мифология в буквальном смысле слова тождественны с бурлеском. То, что В. Нестле проводит эту линию так уверенно и обстоятельно, это его большая заслуга.

Далее, подвергая анализу основные тексты о богах в стиле бурлеска, он дает и их сводку. Вот она: 1. Ил., I, 531—611 (сцена на Олимпе с Гефестом); 2. XIV, 153—360 («Обольщение Зевса»); 3. XV, 1—148 (пробуждение Зевса, собрание богов); 4. XVIII, 369—617 (поведение Гефеста в связи с приготовлением оружия для Ахилла); 5. XXI, 385—514 (вторая битва богов); 6. Од., IV, 351—570 (история с Протеем); 7. VIII, 266—369 (история с Аресом и Афродитой); 8. XII, 374—390 (жалоба Гелиоса в связи с умерщвлением его коров). Это более или менее обширные отрывки гомеровских поэм в стиле бурлеска. Если же начать учитывать все отдельные мелкие намеки, выражения и образы у Гомера в стиле бурлеска, то эти тексты даже трудно было бы перечислить.

К этому заметим, что бурлеск, ирония и юмор отнюдь не уменьшают трагического значения обеих гомеровских поэм. Платон и Аристотель, видевшие в Гомере настоящего трагического поэта, были совершенно правы. Как мы уже сказали, юмор у Гомера замечательным образом совмещается с трагедией. Последние три песни «Илиады» и последние четыре песни «Одиссеи» — это безусловно трагедия, пусть не в смысле законченного жанра, т. е. не в смысле употребления хоров, монодий и диалогов, но зато в смысле самой категории трагизма.

Наконец, В. Нестле хорошо показывает тот органический

переход, который совершается в греческой литературе от Гомера к комедии. Обычно все хорошо знают, насколько много черпала сюжетов из эпоса греческая трагедия. Но совершенно никто не говорит, как тесно связана с эпосом также и греческая комедия. На самом же деле, если мы непредубежденно подойдем к самым источникам, то окажется, что известный, но плохо дошедший до нас сицилийский комедиограф V в. до н. э. Эпихарм постоянно пользуется древними мифами для своих комедий. Так, мы находим у него комедии «Вакханки», «Дионисы», «Брак Гебы», «Бусирис», «Геракл у Фола», «Геракл против пояса»; в частности, из гомеровского эпоса (отчасти, может быть, из цикла) Эпихарм взял сюжет для своих комедий «Троянцы», «Филоклет», «Одиссей-перебежчик», «Одиссей, потерпевший кораблекрушение», «Киклоп», «Сирены». Такие сцены у Гомера, как с нищим Иром, являются прямым звеном между старым и строгим героическим эпосом и эпихармовской комедией. Другим таким звеном были целые пародийные поэмы, тоже хорошо нам известные, но, кроме «Войны мышей и лягушек», слишком плохо сохранившиеся. Пародийная поэма о дураке Маргите, о битве пауков, о битве журавлей, о битве скворцов и др. уже приближается к Гиппонакту и Архилоху, причем не только по содержанию, но даже и по форме, включая в себя иной раз, кроме гекзаметров, также и ямбические стихи. Гиппонакт, например, прямо пародирует начало «Одиссеи» (frg. 77 D) и занимается Ресом (frg. 41), называет Гермеса товарищем воров (frg. 4).

Таким образом, невозможно ставить какую-то непреодолимую преграду между Гомером и комедией. И если трагедия коренится уже у Гомера, то с таким же правом можно утверждать, что и комедия коренится у него же. Цитированный выше А. Северин (III стр., 100 сл.) вполне отдавал себе отчет в комизме Гомера, где выступают и хромоногий Гефест, и Афродита, взбудоражившая весь Олимп из-за своей царапины, и визгливый Арес, и сварливая Гера, и Зевс, боящийся своей супруги, несмотря на свой мощный голос. Он тоже чувствует близость Гомера к комедии, но весьма тонко отмечает то обстоятельство, что Гомер знает определенную меру для своего комизма и, будучи иной раз близок к лукиановской издевке, все же не становится на точку зрения Лукиана. Например, в сцене оболыбления Зевса он покрывает возможную здесь лукиановскую издевку чисто пиндаровской возвышенно нежной эстетикой. Гомер, доходя в своих олимпийских сценах до нежности и утонченности своего юмора, предвозвещает картины Каллимаха.

В заключение этого раздела, посвященного литературе о гомеровских богах, приведем некоторые работы на ту же тему за последнюю четверть века, имея в виду учение о культурных напластованиях у Гомера и о связанном с этими последними стиле Гомера (включая работы о судьбе у Гомера).



C. M. Bowra. *Tradition and design in the Iliad*, Oxf., 1930. — E. Leitzke. *Moirä und Gottheit im alten griechischen Epos. Sprachliche Untersuchung* Diss. Götting. 1930. — W. Arend. *Die typische Szenen bei Homer*. Berl. 1933 (Problemata Heft 7). — F. Dornseiff. *Die archaische Mythenerzählung*, Berl. u. Leipz. 1939. — F. Schwenn, *Die Theogonie und Homer*. Heidelberg. 1943. — E. Ehnmark. *The Idea of God in Homer*. Diss. Uppsala, 1935. — E. Howald. *Der Mythos als Dichtung*. Zürich. 1937.

G. M. Calhoun. *Homer's Gods, Myth and Märchen*. 1939, 40 (*American Journal of Philology*). Он же. *The divine entourage in Homer*. 1940, 61 (там же). K. Deichgräber. *Der listensinnende Trug des Gottes*. 1940 (Nachricht. d. Gesellsch. d. Wissensch. zu Götting.) M. P. Nilsson. *Geschichte der griechischen Religion*, Münch. 1941, I. — P. Mazon. *Introduction à l'Iliade*. Par. 1942. — H. Pestalozzi. *Die Achilleis als Quelle der Ilias*, Erlan. — Zürich. 1945. — A. Severyns. *Nomère. I. Le cadre historique*. Brux. 1945. Он же. *Homère. II. Poète et son oeuvre*. Brux. 1946. — L. Duffy. *Homer's conceptions of Fate*. *Class. Journ.* 1947, pp. 477—485. — W. F. Otto. *Die Götter Griechenlands*. Francf. 1947<sup>3</sup>. — A. Severyns. *Homère III. Homère l'artiste*. Brux. 1948. — E. Mireaux. *Les poèmes homériques et l'histoire grecque. I—II*. Par., 1948—1949. — Ch. Picard. *Les religions préhelléniques (Crète et Mycènes)*. Paris. 1948. — E. Bickel. *Homer*. Bonn. 1949. — H. Otten. *Vorderasiatische Mythen als Vorläufer griechischer Mythenbildung (Forschungen und Fortschritte)*, 1949, 13—14. — J. Th. Kakridis. *Homeric Researches*, Lond. 1949. — W. Krause. *Zeus und Moira*. Wien. Stud. 1949, 64, ss. 10—52. — A. Heubeck. *Die homerische Göttersprache (Jahrbuch. f. d. Altertumswiss.)* Würzb. 1949—1950, 4, Ss. 197—218. — F. Schachermeyr. *Poseidon und die Entstehung des griechischen Götterglauben* Bern. 1950. — M. P. Nilsson. *The minoan-mycenaean Religion and its survival in Greek religion*. Lund, 1950<sup>2</sup>. —

M. Riemschneider. *Homer. Entwicklung und Stil*. Leipz. 1950. J. Irmscher. *Götterzorn bei Homer*. Leipz. 1950. — E. R. Dodds. *The Greeks and the Irrational (Sather Classical Lectures 25)*. 1951. — H. Schrade. *Götter und Menschen bei Homer*, Sttutg. 1951. — K. Reinhardt. *Tradition und Geist im homerischen Epos. (Studium Generale)*, 1951, 4. — G. Patroni. *Studi di mitologia mediterranea ed Omica. I. Le origini minoiche della mitologia Omica e la situazione degli dei, rispetto alla morale. II Sistema della mitologia minoica. Memorie dell'istituto Lombardo die scienze e lettere. v. XXV—XXVI della serie III*. — Fasc. II, Milano, 1951. — C. M. Bowra. *Heroic Poetry*. Lond. 1952. — W. Schadewaldt. *Von Homers Welt und Werk*. Sttutg. 1952<sup>2</sup>. B. Snell. *Homer und die Entstehung des geschichtlichen Bewusstsein bei den Griechen (Festschrift Reinhardt)*. 1952. — H. T. Wade-Gery. *The Poet of the Iliad*. Cambr. Un. Pr. 1952. — U. Bianchi. *Dios aisa*. Rom. 1953. — H. Schwalb. *Zur Selbständigkeit des Menschen bei Homer (Wiener Studien)* 1954, 67. — A. Heubeck. *Der Odyssee-Dichter und d. Ilias*, Erlang. 1954. — La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon (Fondation Hardt pour l'étude de l'antiquité classique t. I, Genève, 1954). — G. Germain. *Genèse de l'Odyssée I Préhistoire de quelques thèmes Odysséens. II. La genèse de l'oeuvre et l'auteur*. Paris. 1954. — F. Dirlmeier. *Homerisches Epos u. Orient (Rein. Mus.)* 1955, 98. — T. Kullmann. *Ein vorhomerisches Motiv in Iliasproömium (Philolog.)* 1955, 95.

Новейшая работа, известная нам по этим проблемам, — это W. Kullmann, *Das Wirken der Götter in der Ilias. Untersuchungen zur Frage der Entstehung des homerischen Götterapparats*. Berl. 1956.

На книгу Кульмана надо особенно обратить внимание, потому что здесь учитываются и догомеровские ступени мифологического развития, и перевод их у Гомера на язык тогдашней восходящей цивилизации, и связанность ранних ступеней исторического развития со стилем Гомера. Правда, догомеровские ступени исторического развития можно было бы представить



гораздо подробнее и разнообразнее, чем это сделал Кульман, не говоря уже о том, что линия как раз социального развития у него совсем не разрабатывается. Кроме того, можно возражать против самого термина «аппарат богов», употребляемого, впрочем, не только Кульманом, но и другими учеными, в частности П. Кауэрмом и Э. Дрерупом. Ведь термин этот ассоциируется с механическим употреблением каких-то мертвых штампов, как будто бы речь идет здесь не о самих богах, а о чем-то другом, для чего боги являются только внешним, механическим и несущественным орудием. Мир богов у Гомера вовсе не таков. Это настоящие и вполне живые персонажи в качестве предметов веры и в качестве предметов художественного изображения. Правда, боги у Гомера даны на ступени бурлеска, но бурлеск — это вовсе не есть формалистическое использование каких-то мертвых, выцветших и ничего не говорящих штампов. Бурлеск — это очень живой, веселый, изящный, занимательный и остроумный передовой стиль. Термин «аппарат богов» едва ли подходит для характеристики такого стиля. Старое шиллеровское представление о наивной поэзии, основанное на безраздельном единстве человека с природой, к которому примыкал и Негельсбах<sup>1</sup>, в настоящее время едва ли может целиком применяться к Гомеру. Правда, с другой стороны, невозможно целиком согласиться с Нильссоном<sup>2</sup>, что аппарат богов у Гомера более интересен для эпической техники, чем для религии; и когда Керн<sup>3</sup> называет гомеровских богов «миром декаданса», то это правильное суждение отнюдь не нужно понимать в смысле какого-то гомеровского атеизма. На самом деле это все еще настоящая религия, но религия свободомыслящих ионийцев, которые в свой век восходящей демократии привели старую аристократическую мифологию к большой эмансипации, приобщая к ней и широкие низовые круги. Если мы будем стоять на такой точке зрения, то все-таки будет очень полезно всякому, кто интересуется Гомером, прочитать книгу Кульмана и вникнуть в его многочисленные примеры из эпоса и в его интересные анализы и классификации весьма важных текстов из Гомера.

Для характеристики общей гомеровской мифологии важно также рассуждение Б. Снелля в его «Открытии духа»<sup>4</sup>.

Страх перед божеством, рассуждает этот автор, настолько преодолен у Гомера, что религиозность становится нам почти непонятной. Мы почти сомневаемся, верит ли Гомер в олимпийских богов (38—39). Греческие боги являются отраже-

<sup>1</sup> C. Nägelsbach, *Homer. Theologie*. Nürnberg. 1884. Schneidewin, *Die «Homerische Naivität»*, Hameln, 1878.

<sup>2</sup> M. P. Nilsson, *Gesch. d. Griech. Relig.*, München, 1941, I, 344.

<sup>3</sup> O. Kern, *Über die Anfänge der griech. Religion* (стр. 24).

<sup>4</sup> «Die Entdeckung des Geistes». Hamburg, 1946.

нием естественного строя природы. Посещая другие страны, греки легко находили аналогии для своих богов, хоть и под другими именами, но с такими незначительными отклонениями, что у них никогда не могло образоваться ни национального религиозного фанатизма, ни абсолютного догматизма (39 сл.). То, о чем греки просили своих богов, всегда было только естественным порядком самой природы. И даже, когда Гера заставляет Гелиоса сойти под землю раньше срока, то для грека это вполне естественно потому, что Гелиос движется на колеснице и легко может то замедлять, то ускорять бег своих коней. Вот почему греки не дали никакой истории творения, которая подобно библейской создавала бы что-нибудь из ничего. Виламовиц (Platon, I, 601) не раз указывал на то, что естественные науки не возникают там, где верят в создание мира. Но у греков никто мира не создавал, и потому естественные науки расцвели у них пышным цветом (42 сл.).

Почти можно сказать, что сверхъестественное совершается у Гомера в строгом порядке. Вполне можно установить те правила, по которым боги вмешиваются в земные дела (44). Боги и люди представляют собою у Гомера нечто совершенно единое и вполне естественное целое, где все начинается с богов и осуществляется в людях. Но то, что вкладывают боги в людей, является для них максимально внутренним и их подлинной собственностью. Но даже и при такой естественности религии Гомер все же рисует нам попытки освобождения человека от обязательного воздействия на него божества. Так, уже в начале «Илиады» Афина удерживает Ахилла от кровопролития, при этом, однако, она прибавляет слова «если только ты послушаешься». Следовательно, с точки зрения Афины и с точки зрения Гомера Ахилл вполне мог и не послушаться богини (45 сл.). Когда божество появляется у Гомера перед человеком, то человек вовсе не валяется в пыли и не является чем-то ничтожным. Наоборот, он делается свободным, сильным и добрым. К богам ближе не бедные и слабые люди, а сильные и могущественные. Безобразный Ферсит как раз является тем человеком, который оставлен богами и далек от них.

Религия у Гомера основывается вовсе не на страхе перед богами, вовсе не на уважении к ним и уже подавно не на любви или благоговении, но исключительно на чувстве удивления. Однако удивление у Гомера вызывают также и прекрасные женщины, герои и произведения искусства (47). Греческое слово «удивляться» (*thaymádzēin*) того же корня, что и «видеть» (*theasthai*). Это свидетельствует о том, что удивление есть только более внимательное рассматривание; и оно, конечно, не охватывает человека целиком, но оставляет известное расстояние между человеком и богами, что опять-таки ставит человека в более естественное положение. «Гомеровский человек свободен



перед богом». Он горд, получая что-либо от бога. Но он скромн, зная, что все великое происходит от бога (48).

В дальнейшем Снелль набрасывает правильную характеристику олимпийских богов в их светлом и ясном облике в сравнении с хтонической мифологией прошлого, связывая олимпийскую мифологию с возвышением ахейского племени и микенской культуры, о чем у Гомера — живейшие воспоминания (49 сл.).

Наконец, насколько сложны и глубоки гомеровские мифы, об этом можно судить по тому колоссальному значению, которое они имели в течение целого тысячелетия для разных систем античной философии. Можно сказать, почти все античные философы старались так или иначе базироваться на Гомере, интерпретируя его мифологию в бесконечно разнообразных направлениях. Недавно вышел объемистый том (677 стр.) Ф. Бюффье-ра «Гомеровские мифы и греческая мысль»<sup>1</sup>, где можно найти подробный анализ и обширный филологический аппарат, вскрывающие эту философскую роль гомеровской мифологии в античности. Указанный автор различает три основных типа интерпретации Гомера у греческих мыслителей: физический, или натур-философский; этический, или психологический; мистико-символический. Изучение труда Бюффье-ра наглядно обнаруживает всю обширность гомеровской мифологии и ее неисчерпаемость для греческой мысли. Но, конечно, мы не можем здесь входить в какие-нибудь подробности, а можем только отослать читателя к этому ценнейшему и обстоятельнейшему труду Бюффье-ра.

**12. Судьба как эстетическая идея.** Перейдем к последнему завершению художественной действительности у Гомера, а именно к судьбе, поскольку другие этапы мироздания: люди и боги — уже рассмотрены.

Воззрения Гомера на судьбу должны рассматриваться так, чтобы это было связано с гомеровским творчеством, а это значит прежде всего с гомеровским стилем. И действительно, под-ходя к судьбе у Гомера с эстетической точки зрения, мы нахо-дим здесь некоторого рода самостоятельный предмет и притом весьма оригинальный, который хотя, конечно, и связан с пред-метом истории религии, но все же имеет свое собственное, само-стоятельное и вполне оригинальное значение.

Отдельная личность в эпическую эпоху подчинена родовой общине и не обладает настолько самостоятельным мышлением, чтобы устанавливать какие-нибудь научные закономерности в природе и обществе, кроме тех общинно-родовых закономерностей, которые подсказываются общественным бытием такой личности.

Природа и общество являются для нее одушевленным целым, организованным на манер родовой общины. Все происходящее

<sup>1</sup> F. Buffière, *Les mythes d'Homere et la pensée grecque*, Paris, 1956.



в природе и обществе трактуется здесь как необходимое, как абсолютное. Самое большое, на что способно эпическое мышление, это объяснить все происходящее воздействием богов. Но почему боги действуют так, а не иначе, тоже никому не известно.

В результате получается, что эпическое мышление имеет перед собою одушевленный мир, весьма богатую и красочную жизнь природы и общества, замечательную пластику всей художественной действительности, а с другой стороны, эпическое мышление, неспособное разобраться в закономерностях природы и общества и трактующее их вместе с богами как непререкаемый абсолют, по самой своей сущности не может обойтись без понятий судьбы, потому что судьба-то и является здесь последней инстанцией, все объясняющей и создающей для всего окончательную закономерность.

Устанавливать научные законы природы и общества человек общинно-родовой эпохи не может. Однако потребность объяснить происходящее всегда была свойственна человеку, начиная с первых проблесков его разумного сознания. Но как же объяснить происходящее в природе и обществе, если общинно-родовое сознание считает родовую общину чем-то наиболее понятным и наиболее объясняющим и если отнесение этой родовой общины ко всей природе и ко всему миру превращает то и другое в некую универсально-мировую родовую общину, т. е. в мифологию, и в своих объяснениях никуда дальше не идет? Как объяснить извержение вулкана, огромное и гибельное наводнение, неожиданное землетрясение, нападение соседней враждебной общины? Как объяснить рождение живого существа или его смерть? Самое большее, что может тут сказать эпическое мышление, это одушевить все происходящее и объяснить его как результат воздействия богов или демонов. Но анархия всего происходящего этим не объясняется; и полная неожиданность бесконечных событий и катастроф вопиет о каком-то еще другом объяснении, т. к. даже тогдашнему сознанию вполне ясно, что одного мифического олицетворения действующего вулкана в виде Тифона совершенно недостаточно и что сам Тифон находится под действием каких-то еще более глубоких и уже совершенно неизвестных сил.

Итак, строгий эпический стиль не может обойтись без понятия темной и безликой, совершенно неведомой, но в то же время решительно всякую вещь определяющей судьбы. Ведь эпический стиль слишком заинтересован в изображении и бесконечном любовном рассматривании вещей внешнего мира, а также и людей с их внешней стороны. Но раз так, то уже не остается ни времени, ни охоты рассматривать и изучать что-нибудь за пределами этой блестящей видимости. А это и значит, что все неожиданное берется в своей живописно-пластической непосредственности, теряет свою внутреннюю логику (не говоря уже об установлении научных законов) и если как-нибудь объясняется,

то объясняется наиболее примитивным и беспомощным способом, т. е. объясняется судьбой.

Поэтому, если эпический стиль есть результат примата общего над индивидуальным, а объяснять происходящее все-таки как-нибудь надо, вот и получается, что эпический стиль очень существенным образом связан с понятием судьбы.

При нашем рассмотрении судьба у Гомера приобретает для нас не столько религиозный, сколько эстетический смысл. Судьба как эстетическая идея есть не что иное, как обоснование видимой, осязаемой, живописно-пластической и блестящей действительности ею же самой, без возведения ее к каким то еще другим более высоким началам.

Чем больше поэт сосредоточен на блестящей видимости и чем меньше вникает в ее внутренние и научные закономерности, тем большее значение приобретает для него судьба. Поэтому эстетика судьбы у Гомера есть не что иное, как эстетика его довлеющей себе и блестящей действительности природы, общества и богов. Учение о судьбе есть первая в истории материалистическая философия, потому что возводить к судьбе — это и значит обосновывать всю непонятную стихийную действительность на ней же самой, причем философия эта создается пока еще в пределах мифологического мышления.

Такова внутренняя связь понятия судьбы у Гомера с эпическим стилем его творчества. Разумеется, здесь говорится только об общинно-родовой формации и только об эпохе Гомера. Другие эпосы, т. е. эпосы других народов и других поэтов, требуют особого исследования. Тут возможны разного рода совпадения и несовпадения<sup>1</sup>.

**13. Исторические напластования в воззрениях Гомера на судьбу.** От общей эстетической концепции судьбы у Гомера теперь обратимся к обзору гомеровских текстов.

У Гомера находим разные исторические ступени развития в представлении о судьбе. Оказывается, что в одних случаях судьба действительно все определяет, а в других все определяет творческая воля героя, могущая выступать даже против ее велений.

Постараемся проанализировать само понятие судьбы у Гомера и прежде всего отношение между судьбой и богами. Судьба настолько могущественна, что она выше даже богов. И если сейчас идет речь о самом понятии судьбы у Гомера, то, конечно, прежде всего надо разобраться в вопросе об отношении у него судьбы к богам.

На эту тему возникали ожесточенные споры. Так, одному крупному исследователю Гомера хотелось видеть в нем пред-

<sup>1</sup> На тему о судьбе как о поэтической идее у Гомера имеется специальная работа — E. Eberhard, *Das Schicksal als poetische Idee bei Homer*. Paderborn, 1923. Однако до настоящего времени мы не могли найти эту работу.



шественника христианства, и он выдвигал тексты, в которых ставилась судьба выше богов, да еще судьба эта персонифицировалась. Получался действительно какой-то монотеизм, в сравнении с которым знаменитый гомеровский политеизм уже получал второстепенное значение. Текстов этого рода у Гомера достаточно. Другие, наоборот, выдвигали на первый план значение олимпийских богов и старались всячески подчинить судьбу этим богам, для чего тоже выискивались у Гомера соответствующие тексты; и надо сказать, что этих текстов тоже немало. Были и промежуточные оценки Гомера. Подойдем к этому вопросу только строго исторически или точнее социально-исторически. Невозможно приносить одни тексты из Гомера в жертву другим. Весь этот разнобой есть не что иное, как отражение самых разнообразных ступеней исторического развития. У Гомера в основном ретроспективно-резюмирующий взгляд на всю общинно-родовую формацию. Он смотрит на нее как бы извне; и для него все ее периоды имеют одинаково интересное значение, потому что все эти периоды он рассматривает со своей собственной и единственной точки зрения, с точки зрения человека восходящей цивилизации. Поэтому не будет ничего удивительного и в том, если преобладание судьбы над богами мы отнесем к древним, еще хтоническим, еще доолимпийским временам, ко временам, может быть, еще и матриархата. Тексты, в которых веление судьбы совпадает с волей богов, отражают собою гораздо более поздний период, когда судьба уже не имела столь подавляющего значения. Наконец, тексты с подчинением судьбы богам представляют собою результат новейшей для Гомера цивилизации, когда возросшая власть человека над природой уже давала возможность чувствовать себя свободнее перед непонятными и могущественными силами природы.

а) Судьба выше богов. Это понимание судьбы наиболее древнее, и у Гомера оно представлено достаточно ярко. Но и в этом понимании тоже были свои собственные периоды развития. И если бы мы захотели из этого древнего понимания взять наиболее древний период, то мы столкнулись бы не только с безличной, непонятной и всемогущей судьбой, но еще и с той судьбой, которая действует мгновенно, неожиданно, внезапно и которая, неизвестно откуда и неизвестно как, сразу создает непоправимую катастрофу. В сознании человека даже не успевает возникнуть какого-нибудь образа богини судьбы, и никакого образа богини судьбы на этой стадии даже и вообще не мыслится. Попадаетея несколько раз (Ил., V, 83, XVI, 334, XX, 477) стандартное выражение о гибели на поле битвы: «глаза быстро смежила багровая смерть с многомогущей судьбой». Другое выражение (Ил., XVII, 478, 672, XXII, 436, 303) — «смерть и судьба его нынче настигли» (в последнем из приведенных текстов отсутствует «смерть»). Подобное же



выражение — «жребий смерти неожиданно его здесь постигнет» (Од., II, 100, III, 238, XIX, 145, XXIV, 135). Умиравший Патрокл среди своих убийц, куда относятся также Аполлон, Евфорб и Гектор, называет и судьбу (Ил., XVI, 849). Судьба может и «оковать» человека (IV, 517) и «окутать» его (XII, 116).

Уже последние два текста переходят к более общему представлению о судьбе, не только в смысле внезапной катастрофы. Другие тексты дают это обобщенное представление о судьбе более определенно. Умиравший Патрокл, предрекая близкую гибель Гектора, говорит, что последнему предстоит «смерть и могучая судьба» (XVI, 853, ср. XXIV, 132). Прощаясь с Андромархой, Гектор говорит, что судьбы не избегнет ни один муж (VI, 488). Ликаона тоже ожидает смерть и могучая судьба (XXI, 110).

Сюда же относятся многочисленные места из Гомера, где греческое слово *μοῖρα* — «судьба» употребляется не столько в мифологическом смысле, сколько в общежизненном, повседневном и нарицательном смысле слова. Когда, например, говорится вместо смерти о жребии жизни (IV, 170), или о смерти как об «общей судьбе» (XVIII, 120), или о смерти как о «судьбе» вообще (Од., XXI, 24), то во всех таких случаях мыслится уже обобщенное представление о судьбе как о жизненной катастрофе вообще, и о внезапности уже нет речи.

Это представление о *мойре-судьбе*, по-видимому, достигает даже персонифицированного образа, хотя и редко. Ахиллу при рождении судьба выпряла всю его жизнь (Ил., XX, 127 сл.). Гекуба говорит о Гекторе, что его судьбу выпряла «мощная Мойра» (XXIV, 209 сл.). Поскольку прять может только человек, то судьба здесь мыслится, по-видимому, антропоморфно. Зевс, Мойра и Эриннии ослепили Агаменнону ум (XIX, 87) — тоже явная персонификация Мойры. В одном месте говорится также и о нескольких Мойрах (XXIV, 49) и даже о нескольких Клофо (Од., VII, 197 сл., где с этими Клофо выступает также и Айса — судьба, прядущие нить жизни Одиссея).

Преобладание судьбы над богами у Гомера особенно ярко проявляется там, где боги трактуются просто как исполнители ее воли. Общеизвестно, что судьбу Гектора и Ахилла (Ил., XXII, 209—213), а также исход сражения троянцев и ахейцев (VIII, 69—74) Зевс узнает путем взвешивания соответствующих жребиев на золотых весах. Вернуться Одиссею от Калипсо домой решает судьба; но, как об этом отчетливо говорит сам Зевс (Од., V, 41 сл.), веление этой судьбы должны выполнять боги. Ахейцы вопреки судьбе хотели отправиться на родину, но Гера и Афина этому воспрепятствовали (Ил., II, 155—165). Эней нападал на Ахилла, рискуя попасть в Аид, но Посейдон воспрепятствовал ему это сделать именно ради исполнения воли судьбы (XX, 332—338). Посейдон предлагает богам спасти Энея потому, что ему все равно суждено судьбою спастись для про-

должения потомства (Ил., XX, 300—303). Когда Одиссей хотел отомстить Сарпедону за убийство Тлеполема, то Афина воспрепятствовала ему это сделать на том основании, что убивать Сарпедона не было суждено Одиссеею роком (V, 674—676). Афина приближала день гибели Гектора, потому что этому последнему гибели уже была назначена судьбой (XV, 612—614).

Одиссей в своем вымышленном рассказе говорит, что его спасли боги, так как ему не было дано судьбой умереть (Од., XIV, 357—359). Он же вопреки судьбе должен был бы погибнуть, когда его покрыла волна и когда он потерял присутствие духа; но ему помогла Афина (V, 435 сл.).

б) Отождествление судьбы с богами. С ростом материального благосостояния человека и с ростом его сознания ослабляется чувство зависимости от неведомых и темных сил; и наряду с судьбой появляются боги, существа хотя и не сравнимые с человеком по могуществу и мудрости, но уже существа разумные и разумно-волевые, а не просто безликие и не просто лишенные знания и смысла. Как мы сейчас видели, сначала и эти боги находятся в полном подчинении судьбе. Но наступает время, когда они становятся вровень с нею, т. е. когда человек начинает находить в природе и обществе не только разгул темных и неразумных сил, но также и нечто разумное, целесообразное и закономерное. Эта ступень человеческого сознания, когда непонятные веления неразумной судьбы в той или иной мере отождествляются с волей разумных и вполне индивидуальных существ-богов, тоже нашла для себя отражение в поэмах Гомера; и мы должны ее зафиксировать как определенную историческую ступень, несколько ее не принижая и несколько ее не преувеличивая.

Ахилл намерен без страха принять смерть, если ее пошлют Зевс и прочие боги, хотя тут же он говорит о зависимости своей смерти от судьбы (Ил., XVIII, 115—121). О предопределении к смерти как со стороны Зевса, так и со стороны судьбы тот же Ахилл говорит и дальше (328 сл.). Кони предсказывают Ахиллу гибель от бога, а он говорит о своей гибели от судьбы (XIX, 417—421). Афина и Посейдон помогают Ахиллу в его борьбе с Ксанфом, зная, что судьбой решено Ахиллу не погибнуть от Ксанфа (XXI, 288—291). Патрокл, перечисляя своих убийц, называет и Мойру. Однако о гибели Патрокла решает сам Зевс, предаваясь при этом глубокому раздумью (Ил., XVI, 644—651). Когда Зевс вселяет страх в Гектора и медлит с гибелью Патрокла, опять говорится о весах Зевса (658). О том, что Патрокла призвали к смерти сами боги, говорится еще раз (693). Таким образом, участь Патрокла была решена совершенно в одинаковой степени и судьбой и богами. То же самое нужно сказать и о гибели Гектора. С одной стороны, говорится об окоевании Гектора самим роком (XXII, 5) и далее о взвешивании жребиев Гектора и Ахилла на весах Зевсом. А, с другой стороны,



Зевс предлагает богам решать вопрос о том, нужно ли спасать Гектора от Ахилла или не нужно (174—176). А в дальнейшем, когда Афина напоминает Зевсу о роковом предопределении близкой гибели Гектора (179—181), он предоставляет ей полную свободу действий (185). И Афина ведет Гектора к гибели.

Последний обвиняет Афины в обмане и причиной своей гибели считает как Зевса, так и судьбу в одинаковой степени (299—333). О Ликаоне тоже говорится, что в руки Пелида его отдал бог (XXI, 46 сл.). Но сам Ликаон считает виновником своей гибели опять-таки одновременно и Зевса, и судьбу (82 сл.) и еще «демона» (93). Троянца Асия «злоимьянная судьба» убила копьем Идоменея (XII, 116 сл.), но сам Асий в своей гибели обвиняет Зевса (164). О том, что Одиссею пора вернуться домой, решает сама судьба; об этом говорит еще и другое место (Од., X, 472—474).

Но вот оказывается, что о возврате Одиссея домой решают сами боги на своем специальном олимпийском совете (I, 76—79), и все дальнейшее происходит в силу именно этого решения богов.

Приведенных текстов из Гомера достаточно для иллюстрации той ступени человеческого сознания, когда безличная и неразумная судьба уже отождествляется с личными и вполне разумными богами.

Менелая суждено судьбою вернуться на родину, если он почит богов гекатомбами, и боги ему во всем помогут (Од., IV, 475—480). Одиссей говорит о роковом дне женихов (XVI, 280), но свершителями этой гибели он считает Зевса и Афины (260, 297). Насколько переплетаются функции судьбы и богов, видно из такого выражения, что боги «в ы п р я л и» ту или иную участь для человека. Это выражение попадаете немало раз, — Ил., XXIV, 525, Од., I, 17, III, 208, IV, 208, VIII, 579, XI, 139, XVI, 64, XX, 196. Точно так же о причинении смерти то со стороны судьбы, то со стороны богов, — текстов немало и прежде всего относительно разрушения самой Трои. Это касается, впрочем, не только одной смерти или дурного исхода, но также и вообще всяких человеческих дел. Упомянутые выше золотые весы, по которым Зевс узнает волю судьбы, вдруг оказываются во власти самого Зевса, который сам склоняет их то в ту, то в другую сторону, по своему усмотрению. Одиссей говорит, что битва прекращается тогда, когда Зевс соответствующим образом наклоняет весы (Ил., XIX, 223 сл.); Гектор узнает не весы судьбы, но весы Зевса (XVI, 658).

в) Боги выше судьбы. Наконец, в представлении первобытного человека разумное начало в жизни берет верх над всем неразумным и вместе с тем человек уже перестает быть первобытным. Чтобы показать отражение и этой ступени человеческого сознания в поэмах Гомера, приведем следующие тексты.



Прежде всего у Гомера попадаетея несколько раз весьма интересное выражение *moira theon* или *theou*, т. е. судьба, принадлежащая богам или исходящая от них (Од., IV, 269, Ил., XXII, 413, Од. XI, 292, XXII, 413). Попадаетея также выражение *aisa Dios*, «судьба, исходящая от Зевса» (Ил., IX, 608, Од., IX, 52) и *daimonios aisa*, «судьба от демона» (Од., XI, 61). Сарпедону было судьбой предопределено погибнуть на поле сражения. Но вопреки этому Зевс долго колеблется, приводить ли его к гибели или не приводить, и только Гера, напоминая ему о решении судьбы, останавливает его от помощи Сарпедону угрозой относительно возможного недовольства всех богов (Ил., XVI, 431—461). Одиссей боится, как бы боги не привели в исполнение угроз Гектора и тем самым как бы судьба не определила — погибнуть ахейцам под Троей (IX, 244—246). Одиссей говорит Аяксу, что Зевс послал ему судьбу погибнуть (Од., XI, 558—560).

Сюда же нужно относить и некоторые тексты с термином *mos*, что, отличаясь от *moira* более абстрактным и более широким характером, всегда указывает на злую участь или смерть и что, может быть, так и нужно переводить «участь», или даже «смерть», а не «судьба». Так Зевс послал злую участь Парису и Елене, заставивши их заключить злосчастный брак и быть бесславными даже в потомстве (Ил., VI, 357 сл.). Аполлоновы стрелы, данные Тевкру, должны нести с собою смерть (XV, 441). В связи с этим можно было бы привести и некоторые тексты, содержащие термины *dýsmoros*, «несчастный», или *osumotos*, «кратковечный», или *ainomotos*, «злосчастный».

У Гомера очень часто попадаетея одно выражение, которое на первый взгляд производит весьма странное впечатление, это — «вопреки судьбе». По-гречески это либо *hyper moira* (Ил., XX, 336), либо *hypermoton*, -га (XX, 30, XXI, 517, Од., I, 34 сл., V, 436, Ил., II, 155), либо *hyper aisan* (VI, 487, XVI, 780, XVII, 321).

Дело в том, что формалистическая филология не преминула и здесь свести очень важное культурно-историческое понятие на словесный и чисто литературный прием. Некоторые говорили, например, что выражение это не имеет для Гомера никакого вероятного смысла, а есть только простая гипербола. Другие утверждали, что это выражение — литературный прием для того, чтобы показать, что исход данного события более известен автору гомеровских поэм, чем их слушателю или читателю.

Подобного рода формалистические подходы разрушают реальную концепцию судьбы у Гомера и заслоняют от нас подлинное и живое гомеровское воззрение на этот предмет.

Гомер, несомненно, уже дошел до той ступени человеческого развития, когда человек уже начинает бороться с окружающими его загадками природы и жизни. Гомеровский герой часто знает свою судьбу, но все дело в том и заключается, что также часто он и не признает этой судьбы, отвергает ее, борется с нею. Ведь что такое судьба? Это есть прежде всего какая-то неопределен-

ность и неизвестность. Пусть на сегодня имеется решение судьбы умереть какому-нибудь герою под Троей. Но можно ли быть уверенным в том, что это решение судьбы и на завтра останется тем же самым? А вдруг завтра будет совсем другое решение судьбы, и данному герою нужно будет умереть уже не под Троей, а у себя на родине или во время возвращения домой? Но в таком случае почему же герой на основании сегодняшнего решения судьбы должен складывать руки и подставлять шею под любые удары? Вот поэтому-то гомеровский герой, несмотря ни на какое решение судьбы, все-таки поступает по-своему и часто поступает даже «вопреки судьбе». Следовательно, это выражение не есть просто литературный прием или ничего не значащий эпический стандарт, но есть отражение вполне определенной ступени исторического развития человека, когда он начинает гордо поднимать голову и уже не падает так ниц перед судьбой, как это он делал раньше в первобытные времена и в периоды своей полной беспомощности. Наряду с прочими стадиями исторического развития данная стадия тоже должна быть всячески учитываема, и она должна занять у нас соответствующее ей место.

г) Терминология и многозначные тексты. У Гомера достаточно и таких текстов, которые допускают разное толкование или обладают сразу несколькими значениями. Так оно и должно быть, если мы твердо будем стоять на том, что здесь перед нами ретроспективно-резюмирующее изображение всего общинно-родового строя.

Прежде всего даже самые основные термины судьбы у Гомера, а именно *moira* и *aia* совсем не обладают такой ясностью и вовсе не различаются так резко, как этого нам хотелось бы. Этимология слова «мойра» вполне ясная и указывает на «часть», «участь», «удел». Менее ясна этимология слова «айса». Если она связана с тем же корнем, который выступает в прилагательном «равный», то «айса» у Гомера обозначала бы «равную часть», т. е. «определенную часть», «соответствующую данному человеку или событию», может быть, «меру». Кажется можно наблюдать, что *moira* больше используется для персонификации, чем *aia*. Но разница между тем и другим наименованием судьбы довольно текучая.

Точно так же имеется и множество текстов, допускающих разное толкование: до того тесный семантический комплекс образовался у Гомера в его воззрениях на судьбу. Так, допускают двойное толкование текстов, в которых говорится о знании судьбы богами. Здесь неизвестно, означает ли это знание только осведомленность богов о том, что решено без них и до них или оно указывает на их собственную инициативу и самостоятельность.

Приам выражает уверенность, что только Зевс и другие боги знают об исходе поединка Париса и Менелая (Ил., III, 308 сл.). Гелен знает от богов, что Гектор в данный день не должен по-



гибнуть (VII, 52 сл.). Гектор упрекает Ахилла в том, что тот вовсе не от Зевса знает жребий его, Гектора (XXII, 280 сл.). Афродита утверждает, что Зевс знает всю судьбу людей (Од., XX, 75 сл.). Афина, зная судьбу Одиссея, намеревается давать ему соответствующие советы (XIII, 301—307). Левкофея знает судьбу Одиссея — спастись у феаков (V, 343—345).

Многозначными, а иной раз даже неопределенными по значению являются такие выражения у Гомера, как *moira esti*, *aiaa esti*, *aisimon esti*, *thesphaton esti*. Все они обозначают «суждено», «определено», «послано судьбой», «предсказано богами», «дано» и т. д. и т. д. Здесь возможны самые разнообразные значения. Как сказано выше, даже *moira* и *aiaa* различаются очень слабо. Шведский ученый Э. Хеден подсчитал, что в «Илиаде» *moira* в 31 тексте из 48 обозначает «смерть» или «гибель», в «Одиссее» же из 61 текста с этим значением только 10. Все остальные тексты в «Одиссее» с этим термином относятся к самым разнообразным случаям и событиям человеческой жизни. Тот же термин в нарицательном значении в «Илиаде» — 24 раза, а в «Одиссее» — 52 раза. Текстов с нарицательным и в то же время с персонифицированным значением в «Илиаде» — 22, а в «Одиссее» — 9 (из этих последних 3 вряд ли содержат персонификацию). Из этого подсчета как будто бы вытекает, что в «Одиссее» в сравнении с «Илиадой» преобладает, во-первых, отвлеченное значение вместо персонификации, а во-вторых, значение это здесь расширяется и далеко уходит за пределы только «смерти» или «гибели». Что же касается термина *aiaa*, то в «Илиаде» из 25 текстов 8—10 содержит значение «смерти», в «Одиссее» же из 16 текстов с тем же значением — 3—6. Таким образом, значение термина *aiaa* эволюционирует у Гомера в том же направлении, что и *moira*<sup>1</sup>. Термины *morimos*, *morimos* и *aisimos* означают «роковой» и содержат те же оттенки значения. В связи с отражением у Гомера разных периодов мифологии судьбы отметим, что работа Э. Лейтцке «Мойра и божества в древнегреческом эпосе» (1930) представляет собою шаг назад в сравнении с работами Э. Хедена (1912) и П. Кауэра (1921<sup>3</sup>). Лейтцке собрал огромный текстовый материал по данным вопросам из Гомера, Гесиода и гомеровских гимнов и большею частью весьма убедительно выясняет значение каждого относящегося сюда термина: мойра, айса, потмос, даймон, неопределенный бог и др. Большинство этих терминов у него удачно сгруппировано и позволяет быстро обозреть большое количество текстов. Тем не менее, подводя итоги своему исследованию по Гомеру (стр. 56—65), он оставляет всю гомеровскую путаницу в терминологии судьбы в ее чистом виде и не старается объяснить ее путем какого-либо систематического разбора или исторически.

<sup>1</sup> E. Heden, *Homerische Götterstudien*. Uppsala. 1912, стр. 149 сл., 159. Diss.



Только исторический анализ может внести в гомеровскую терминологию судьбы необходимую ясность. У Лейтцке весь этот терминологический хаос остается без всякого исторического освещения, и потому работа его не может претендовать на достаточное разрешение всей этой трудной проблемы<sup>1</sup>.

**14. Судьба и действительность.** Эстетическую идею и исторические напластования в гомеровском представлении судьбы необходимо объединить в одно целое. Если анализ судьбы у Гомера с эстетической точки зрения привел нас к гомеровской абсолютизации внешней и непосредственной видимости, то анализ исторических напластований в представлениях о судьбе приводит теперь к установлению у Гомера разных типов отношения к действительности. И если началось это отношение с абсолютной мифологии и полного подчинения человека судьбе, то кончилось оно освобождением человека от общинно-родовых авторитетов, т. е. освобождением его от безусловной власти мифа и судьбы и кануном греческой, уже вполне светской натурфилософии.

Судьба, следовательно, у Гомера не только есть сама же действительность, но вместе с этой действительностью имеет также и свою историю. Таким образом, в результате анализа исторических напластований в представлении Гомера о судьбе мы получаем более широкое учение о судьбе, настолько широкое, что оно делает возможным любую самостоятельность человеческого индивидуума и человеческого общества, вплоть до полного освобождения и гуманистически-цивилизаторской независимости свободного мышления вообще. В заключение приведем замечательное высказывание Белинского о судьбе у Гомера, которое поражает своей большой пронизательностью и весьма отчетливым сознанием связи эпического стиля с реалистическим пониманием судьбы. Белинский пишет<sup>2</sup>: «Что же такое эта «судьба», которой трепещут люди и которой беспрекословно повинуются сами боги? Это понятие греков о том, что мы, новейшие, называем разумной необходимостью, законами действительности, соотношением между причинами и следствием, словом, — объективное действие, которое развивается и идет себе, движимое внутреннею силой своей разумности, подобно паровой машине, — идет не останавливаясь и не сворачивая с пути, встречается ли ей человек, которого она может раздавить, или каменный утес, о который она сама может разбиться». Гомеровское воззрение на судьбу есть первая в истории материалистическая философия.

<sup>1</sup> Из более старых работ еще не потеряли своего значения как общие работы Негельсбаха по гомеровской теологии, Группе по греческой мифологии, Кауэра по критике Гомера, Финслера о Гомере, так и специальные: Alb. Neumann. De notione moiras in carminibus Homericis Diss. Bresl. 1867; Kröcher. Der homerische Daimon. Progr. Stett. 1876; Bohse. D. Moira bei Homer. Progr. Berl. 1893.

<sup>2</sup> Полн. собр. соч., 1954, V, стр. 18.

### III. ОБЩИЕ ИТОГИ.

Подведем некоторые итоги.

**1. Мифология.** Художественная действительность у Гомера есть отражение и переработка общинно-родовой эпохи. Но последняя, желая объяснить природу и мир, переносит на них наиболее понятные в то время общинно-родовые отношения, в результате чего и возникает мифологическое понимание действительности. Следовательно, художественная действительность у Гомера есть мифология.

**2. Эпос.** Общинно-родовая формация есть первобытный и стихийный коллективизм, в котором отдельный индивидуум еще не живет самостоятельной жизнью. Но действительность, в которой все индивидуальное живет только общими закономерностями жизни, есть эпос. Следовательно, художественная действительность у Гомера — эпическая.

**3. Героика.** Общинно-родовая формация имела свою длинную историю. Какой же ее период нашел у Гомера свое преимущественное отражение? Период, когда личность достаточно выросла, чтобы сравняться со своим родоплеменным коллективом и жить с ним общей жизнью, но уже на основе разумно-волевого согласования с этим коллективом. Другими словами, личность здесь становится героем, который беззаветно предан своему народу и является его постоянным защитником и организатором. Следовательно, художественная действительность у Гомера есть героический век.

**4. Поэтизация труда и быта.** Поскольку художественная действительность у Гомера носит эпически-героический характер, она несет на себе все особенности эпически-героического мировоззрения и прежде всего его постоянную торжественность и наивность, его любовь к обстоятельному изображению мелочей, но в то же время их трактование возвышенным образом, так что они уже перестают быть мелочами. Это особенно бросается в глаза при изображении Гомером трудовой деятельности. Она у него большею частью лишена всякого прозаизма, всегда опозитивирована и всегда создается высококачественный художественный продукт, который обязательно имеет и вполне производственное, вполне практическое значение и в то же время всегда настолько прекрасен, что заставляет любоваться им независимо от его утилитарного назначения. Все сказанное о труде можно отнести и к изображению быта. Следовательно, художественная действительность у Гомера есть не просто героический век, но тем самым она есть еще и постоянное стремление к поэтизации труда и быта.

**5. Гуманистически-цивилизаторская тенденция.** Но Гомер — не только героический век. Завершение поэм Гомера относится к периоду разложения общинно-родовой формации и происходило накануне перехода от доклассового общества уже к клас-

совой, а именно рабовладельческой цивилизации. Это значит, что Гомер уже подвергает своей сознательной рефлексии весь общинно-родовой строй, который является для него отнюдь не такой средой, в которой он жил бы совершенно непосредственно и наивно, но является предметом то эстетического любования, то критического рассмотрения, а то и прямой оппозиции. Следовательно, художественная действительность у Гомера — результат гуманистически-цивилизаторской рефлексии.

**6. Ретроспективно-резюмирующая точка зрения.** Находясь на грани двух огромных социально-исторических периодов, Гомер имеет возможность привлекать любые материалы из любых периодов уходящей в прошлое общинно-родовой формации. И так как ни с одним из этих периодов он уже не связан кровным образом, он может эти материалы соединять любым способом. Кроме того, у Гомера не может быть научного подхода к различению разных периодов общинно-родовой истории: материалы этих периодов он комбинирует самым причудливым образом, беря их то из фетишистски-анимистической старины, то из развитого героического века, то из периода общинно-родового разложения. Это значит, что художественная действительность у Гомера есть результат его ретроспективно-резюмирующего отношения к любым периодам общинно-родового развития.

**7. Общая формула художественной действительности.** Итак, художественная действительность у Гомера есть эпически-героическая мифология накануне рабовладельческой цивилизации с ретроспективно-резюмирующим и критическим изображением самых разнообразных периодов общинно-родового развития.

**8. Отдельные области художественной действительности.** Области эти, если рассматривать действительность снизу доверху, суть природа, общество (включая трудовую, бытовую и художественную деятельность), боги и судьба. В каждой такой области, согласно вышесказанному, можно наблюдать у Гомера многочисленные рудименты и седой старины с ее фетишизмом, анимизмом, демонизмом и матриархатом, и развитого патриархата с его героикой олимпийской мифологии, необычайным развитием художественной промышленности и гармонизацией общественного уклада и, наконец, самый канун цивилизации с ее постоянной рефлексией, свободным художественным творчеством и стремлением вырваться из мифологической традиции, с его открытой оппозицией в отношении старых политических и экономических, моральных и религиозных, художественных и общежизненных авторитетов и оценок.

---



## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора . . . . .	3
Введение. . . . .	5
1. Вступительные замечания. . . . .	5
2. «Илиада». . . . .	6
3. «Одиссея». . . . .	9
4. Переводы Гомера. . . . .	13
5. Необходимая литература для ознакомления с Гомером. . . . .	15
6. Мифологические руководства. . . . .	18
7. Исторические руководства. . . . .	—
8. Школьные греческие тексты Гомера. . . . .	—
9. Пособия для изучения греческого текста Гомера. . . . .	19
10. Марксистско-ленинское изучение Гомера. . . . .	—

### I ЧАСТЬ.

#### ГОМЕР И ЕГО ВРЕМЯ

I. Противоречия у Гомера. . . . .	26
1. Сюжетные противоречия. . . . .	—
а) «Илиада». . . . .	—
б) «Одиссея». . . . .	—
2. Другие противоречия. . . . .	27
а) Культурно-социальные противоречия. . . . .	—
б) Религиозно-мифологические противоречия. . . . .	28
в) Языковые противоречия. . . . .	—
г) Противоречия автора поэм с самими поэмами. . . . .	29
3. Что такое гомеровский вопрос? . . . . .	—
II. Гомер в истории античной культуры. . . . .	—
1. Распространение, исполнение и первая запись поэм Гомера. . . . .	—
а) Распространение поэм. . . . .	—
б) Закон Солона. . . . .	30
в) Первая запись поэм. . . . .	—
2. Вопрос об отношении Гомера к недавно расшифрованной крито-микенской письменности. . . . .	—
3. Популярная традиция о Гомере. . . . .	32
а) Древние биографии Гомера. 1) Фантастичность биографии. . . . .	32—33
2) Наиболее древние черты. 3) Традиционный образ Гомера. . . . .	33
б) Время жизни Гомера. . . . .	34

в) Место рождения Гомера. . . . .	34
г) Произведения Гомера. . . . .	—
4. Античная критика о Гомере. . . . .	35
а) Порицатели Гомера. . . . .	—
б) Почитатели Гомера. . . . .	36
в) Ученая критика. . . . .	—
г) Аристотель о Гомере. . . . .	37
III. Гомер и новое время. . . . .	38
1. Гомеровский вопрос на Западе до Вольфа. . . . .	38
2. Ф. А. Вольф. . . . .	—
3. Гомеровский вопрос после Вольфа. . . . .	39
а) Теория индивидуального творчества. . . . .	—
б) Теория коллективного творчества. . . . .	40
в) Синтетические теории. . . . .	41
4. Новейшие работы по Гомеру. . . . .	43
IV. Некоторые выводы из истории Гомеровского вопроса. . . . .	47
1. Народ как творящий индивидуум и индивидуум как творящий народ. . . . .	—
а) Художественное единство. . . . .	—
б) Противоречия в поэмах, совместимые с коллективным и индивидуальным творчеством. . . . .	—
в) Невозможность для общинно-родового строя глубокого и резкого разрыва индивидуума и коллектива. . . . .	—
2. Гомер — отражение истории греческого народа. . . . .	48
а) Общесоциальное развитие. . . . .	—
б) Военно-политическая история. . . . .	49
3. Личность Гомера и оформление его произведений. . . . .	—
а) Имманентный автор. . . . .	—
б) Художник. . . . .	50
4. Эпический художник. . . . .	51
5. Греческий эпический художник. . . . .	—
6. Греческий ионийский эпический художник. . . . .	52
7. Греческий ионийский эпический художник эпохи разложения общинно-родового строя и перехода его в рабовладельческую формацию. . . . .	—
8. Аттическое завершение гомеровского эпоса. . . . .	53
а) Восходящая классическая демократия. . . . .	—
б) Исследователи аттического завершения Гомера и общая характеристика этого завершения. . . . .	—
в) Специальные аргументы в пользу аттического завершения Гомера. . . . .	54
г) Невозможность грубого понимания аттических интерполяций. . . . .	56
д) В чем заключается подлинное аттическое завершение Гомера . . . . .	58
е) Аттические языковые элементы. . . . .	59
9. Народность Гомера. . . . .	—
10. Время и место жизни Гомера. . . . .	65
11. Современное положение вопроса о комиссии Писистрата и гомеровской реформе Солона. . . . .	67

а) Самый факт комиссии Писистрата. . . . .	67
б) Значение редакционной деятельности Писистрата. . . . .	71
в) Упорядочение рецитаций Гомера при Солоне. . . . .	72
12. Текст Гомера в древности. . . . .	—
13. Основной тезис гомероведения. . . . .	80
14. Очередная проблематика. . . . .	82
<b>V. Социально-историческая основа . . . . .</b>	<b>83</b>
1. Борьба нового со старым. . . . .	—
а) Упоминание в эпосе о племенах и фратриях. . . . .	—
б) Большое развитие частной собственности и частной инициативы. . . . .	84
в) Большая дифференциация гомеровского общества и его пестрота. . . . .	—
2. Сословия. . . . .	—
а) Родовая знать или аристократия. . . . .	—
б) Развитие обмена и торговли. . . . .	85
в) Ремесленники. . . . .	86
г) Рабство в патриархальном виде, но с предвещанием наступающей классовой борьбы. . . . .	87
3. Организация власти. . . . .	91
а) Цари. . . . .	—
б) Совет старейшин. . . . .	93
в) Народное собрание. . . . .	—
г) Верховная власть. . . . .	94
4. Военная демократия. . . . .	95
5. Отсутствие юридического формализма. . . . .	—
6. Итог. . . . .	—
<b>VI. О прогрессивных тенденциях у Гомера . . . . .</b>	<b>96</b>
1. Антивоенная тенденция. . . . .	97
2. Мирный уклад жизни в сравнениях Гомера. . . . .	101
3. Антиаристократическая тенденция. . . . .	108
4. Другие прогрессивные тенденции. . . . .	112

## II ЧАСТЬ.

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО ГОМЕРА

<b>I. Эпос и его социально-историческая основа . . . . .</b>	<b>119</b>
1. Неправильное понимание эпического стиля. . . . .	—
2. Сущность эпического стиля. . . . .	120
3. Срединное положение эпоса. . . . .	121
а) Между первобытной дикостью и цивилизацией. . . . .	—
б) Восходящий патриархат. . . . .	—
<b>II. Принципы стиля Гомера . . . . .</b>	<b>122</b>
1. Строгий эпический стиль и свободный (смешанный) эпический стиль. . . . .	—
а) История стиля и история общества. . . . .	—
б) Всякий стиль находится в процессе становления. . . . .	123



2. Объективность эпоса. . . . .	123
а) Характеристика. . . . .	—
б) Повествование. . . . .	124
в) Зарождение субъективизма. . . . .	—
3. Обстоятельная деловитость эпоса. . . . .	126
4. Живописность и пластика эпоса. . . . .	127
а) Свет и солнце. . . . .	—
б) Цвета и краски. . . . .	—
в) Пластика. . . . .	128
5. Периоды пластического мировосприятия у Гомера. . . . .	—
а) Закон хронологической несовместимости, или закон плоско- стного изображения. . . . .	—
б) Геометрический стиль. . . . .	131
в) Пластика в собственном смысле слова. . . . .	142
г) Более точное понимание пластики. . . . .	144
6. Антипсихологизм и вещественное изображение психики. . . . .	145
а) Что такое антипсихологизм? . . . . .	—
б) Примеры. . . . .	—
в) Внешнее изображение внутренних переживаний в эпосе. . . . .	146
г) Внешняя мотивировка поступков и чувств. . . . .	—
д) Зарождение психологического анализа. . . . .	147
7. Совмещение у Гомера божественного предопределения и сво- бодной психологии. . . . .	148
а) Общий тезис. . . . .	—
б) Классификация эпических типов изображения божественной и человеческой воли. Первый тип. . . . .	149
в) Второй тип. . . . .	150
г) Третий тип. . . . .	151
д) Четвертый тип. . . . .	153
е) Пятый тип. . . . .	—
ж) Итог. . . . .	—
з) Гегель о соотношении богов (или всеобщего) и индивиду- умов (или единичного) в эпосе. . . . .	154
8. Традиционность и стандартность эпоса. . . . .	155
а) Необходимость традиции для эпоса. . . . .	—
б) Характеристика эпической традиционности. . . . .	156
в) Традиционность гомеровской поэтики. . . . .	—
г) Колебание эпического стандарта и выход за его пределы. . . . .	157
9. Монументальность эпоса. . . . .	161
а) Характеристика. . . . .	—
б) Типы монументальности. . . . .	162
в) Снижение монументальности. . . . .	—
10. Отсутствие мелочей в эпосе и его наивность. . . . .	163
11. Уравновешенно-созерцательное спокойствие эпоса. . . . .	164
а) Эпическое настроение. . . . .	—
б) Эпическое спокойствие не есть безразличие. . . . .	—
в) Эпическое спокойствие предполагает великие события и да- же катастрофы жизни. . . . .	165

г) Человеческое. . . . .	166
д) Вечное возвращение. . . . .	167
е) Эпическое спокойствие не мешает изображению героических подвигов, а является его основой. . . . .	168
ж) Итог. . . . .	169
12. Героический характер эпоса. . . . .	—
а) Развитие личности и частной инициативы. . . . .	—
б) Связь личности с родовой общиной. . . . .	170
в) Гомеровское богатырство, его внеклассовый и внесловный характер. . . . .	—
г) Идеология героя. . . . .	171
д) Терминология героизма. . . . .	—
е) Неправильная теория героизма. . . . .	174
ж) Позднейший героизм. . . . .	—
13. Природно-телесный и самостоятельно-материальный характер эстетики, этики и религии в эпосе. . . . .	175
а) Эпическая эстетика. . . . .	—
б) Эпическая этика. . . . .	176
в) Эпическая религия. . . . .	180
14. Общий обзор всех рассмотренных выше основных принципов эпического стиля. . . . .	181
<b>III. Зарождение новых стилей и жанров, кроме героической поэмы. . . . .</b>	<b>182</b>
1. Необходимость зарождения новых стилей. . . . .	—
2. Эпический стиль. . . . .	—
а) Сказка. . . . .	—
б) Роман. . . . .	184
3. Лирика. . . . .	185
а) Воинственно-патриотическая лирика. . . . .	—
б) Лирика героической любви. . . . .	186
в) Лирика страстной любви к жизни в условиях обреченности этой последней. . . . .	187
4. Трагедия. . . . .	189
а) Сущность трагического. . . . .	—
б) Ахилл. . . . .	—
в) Гектор и Андромаха. . . . .	190
г) Троянская война. . . . .	191
д) Гибель женихов. . . . .	—
5. Общая трагическая картина мира. . . . .	192
а) Пессимизм Гомера. . . . .	—
б) Трагическая философия Гомера. . . . .	194
в) Заключительные замечания о трагизме Гомера. . . . .	196
6. Комедия. . . . .	197
а) Высокий и тонкий комизм. . . . .	—
б) Олимпийские сцены. . . . .	198
в) Грубый комизм. . . . .	199
7. Риторика и сентенциозность. . . . .	201
а) Риторика. . . . .	—
б) Сентенции. . . . .	202
<b>IV. Принцип свободноепического стиля. . . . .</b>	<b>—</b>

1. Единство новых стилей у Гомера. . . . .	202
2. Ретроспективный и резюмирующий взгляд. Начало историзма. . . . .	203
3. Социально-исторические комплексы. . . . .	205
4. Вольное, но в то же время эстетически-любовное снисходительное отношение к наивностям мифологии. . . . .	206
5. Тонкая юмористика, доходящая до благодушной иронии, и в то же время наивная серьезность. . . . .	207
6. Бодрая жизнерадостность и неутомимость, несмотря на постоянные страдания и несчастья. . . . .	208
7. Вольно-эстетическое свободомыслие. . . . .	209
8. Общая формула свободного эпического стиля Гомера. . . . .	210
<b>V. Единство художественного стиля Гомера и связь его с изобразительным искусством</b> . . . . .	211
1. Принципиальное единство художественного стиля Гомера. . . . .	—
а) Историческое единство. . . . .	213
б) Систематическое единство. . . . .	—
2. Аналогия с изобразительным искусством. . . . .	215
<b>VI. Из современной литературы по мировоззрению и стилю Гомера.</b> . . . .	223
<b>VII. От принципов стиля к самому стилю.</b> . . . .	234

### III ЧАСТЬ

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

<b>I. Герои</b> . . . . .	237
1. Характеры. . . . .	—
2. Ахилл. . . . .	—
3. Агамемнон. . . . .	244
4. Гектор. . . . .	247
5. Одиссей. . . . .	249
6. Нестор. . . . .	254
7. Навсикая. . . . .	255
8. Развитая индивидуализация и метод показа жизненных деталей. . . . .	257
9. Быт. . . . .	263
а) Военный быт. . . . .	—
б) Мирный быт. . . . .	265
10. Рудименты прежнего общественного развития. . . . .	267
а) Народы (кроме феаков). . . . .	—
б) Феаки. . . . .	268
<b>II. Боги и судьба.</b> . . . .	270
1. Религия у Гомера и ее эволюция. . . . .	—
а) Древнейший историко-религиозный слой. Намеки на древнюю магию. . . . .	271
б) Молитвы и жертвы. . . . .	272
в) Знаменья и оракулы. . . . .	273
г) Магические операции в стиле волшебной сказки. . . . .	274
2. Древнейший мифологический слой. . . . .	276
	349



а) Неразвитая бесформенная мифология. Термины theos и daimon.	276
б) Мифологические противоречия в связи с концепцией бесформенного божества.	278
в) Значение и критика некоторых исследований мифологии Гомера.	280
г) Гомеровские теологемы в связи с ростом мифологической абстракции.	281
3. Хтоническая мифология.	282
а) Душа человека.	—
б) Хтонические существа вне человека.	283
в) Доолимпийские божества.	285
4. Хтонический корень олимпийских богов.	288
а) Зевс и Гера.	—
б) Аполлон и Артемида.	293
в) Афина Паллада и Арес.	—
г) Гефест, Афродита, Гермес.	295
д) Деметра и Посейдон.	296
5. Общая система богов и демонов у Гомера в историко-художественном отношении.	297
а) Героическая сущность олимпийских богов.	298
б) Поднебесные божества Гелиос.	299
в) Наземные божества.	302
г) Водяные божества.	303
д) Подземные божества. Аид.	305
е) Итоги.	306
6. Универсализм гомеровских богов в его становлении.	307
7. Юмористический момент в изображении богов у Гомера.	311
8. Основные тексты о божественном юморе у Гомера.	—
9. Юмор богов и трагедия людей.	317
10. Сущность гомеровского юмора.	319
11. Из литературы о гомеровских богах и, в частности, о гомеровском смехе богов.	323
12. Судьба как эстетическая идея.	331
13. Исторические напластования в воззрении Гомера на судьбу.	333
а) Судьба выше богов.	334
б) Отождествление судьбы с богами.	336
в) Боги выше судьбы.	337
г) Терминология и многозначные тексты.	339
14. Судьба и действительность.	341
III. Общие итоги	342

*Алексей Федорович Лосев*

ГОМЕР

Редактор *С. А. Ненарокомов*

Художник *Я. С. Телишевский*

Художественный редактор *П. В. Любарский*

Технический редактор *Н. Н. Махова*

Корректор *Т. М. Графовская*

Сдано в набор 5/III 1959 г. Подписано к печати 22/II 1960 г. 60×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 22 + вкл. 0,63. Уч.-изд. л. 23,98 + вкл. 0,35. Тираж 9 тыс. экз. А 01874  
Учпедгиз Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.  
Типография им. Х. Хейдеманна г. Тарту, ул. Юли-кооли, 17/19.

Заказ № 2019

Цена без переплета 5 р. 20 к.

Переплет 1 р. 50 к.













UCLA LIBRARY



THE  
JOURNAL  
OF  
J. P. MASON

